# LA COLLEZIONE
# CHIARAMONTE BORDONARO
# NELLA PALERMO DI FINE OTTOCENTO

CLAUDIO GULLI

# LA COLLEZIONE CHIARAMONTE BORDONARO NELLA PALERMO DI FINE OTTOCENTO

OFFICINA LIBRARIA

# SOMMARIO

# PREMESSA

l punto di partenza è al Louvre, il 14 giugno 2010; siamo nel ristorante sotto la piramide, durante una pausa-pranzo di una giornata di studi sulla pittura senese. Qualcuno – Alessandro Bagnoli o Dominique Thiébaut – nel presentarmi, dice a Michel Laclotte che sono palermitano. Il grande ex-direttore del museo parigino si avvicina e poco dopo mi chiede: «*…mais qu'en est-il de la collection Chiaramonte Bordonaro ?*». Avevo notizie sporadiche e imprecise. «*…je n'en sais rien, Monsieur Laclotte…*». «*…elle a été dispersée, n'est-ce pas ?*». E, dopo una pausa: «*…Il y avait de belles choses*». «*…j'en sais rien, Monsieur Laclotte*» – e fu la fine della conversazione.

Passa più di un anno. Mentre lavoro a una scheda di catalogo di un'opera di Andrea del Brescianino, per la mostra del Louvre sulla *Sant'Anna* di Leonardo da Vinci, mi capita fra le mani un catalogo del Museo Diocesano di Palermo. Si presentano due restauri: una scultura di Giovanni Gilli e una *Madonna con il Bambino, San Giovannino e due angeli* del Brescianino. È il 30 dicembre 2011. Nel catalogo c'è una riproduzione a colori di un'altra opera, col medesimo soggetto, evidentemente anch'essa del Brescianino – e la didascalia recita: collezione Chiaramonte Bordonaro. È una buona scusa. Trovo il numero nelle pagine bianche e telefono a villa Bordonaro alle Croci. Al telefono risponde Andrea Chiaramonte Bordonaro, un ragazzo della mia età. Chiedo di vedere il dipinto del Brescianino, ma Andrea apre le porte dei saloni una dopo l'altra e da quel giorno, capisco che esiste un luogo dove le memorie di quella collezione sono ancora custodite. Dovrei ringraziare Andrea in tante pagine di questo libro: lo faccio qui una volta per tutte. Da settembre 2012 infatti, iniziamo insieme a rovistare nella villa, aprendo scansie e cassapanche, e dagli sportelli saltano fuori cartelle colme di fotografie di dipinti, fasci di lettere – alcune firmate Bernard Berenson o Hermann Voss –, note manoscritte che riportano pareri di Adolfo Venturi o di poco noti antiquari fiorentini, inventari che contengono liste di quattrocento dipinti. L'ultimo inventario l'ho trovato tre estati fa, nel castello di Falconara: comprende tutti gli oggetti, che ammontano a quattromila. Ma il ritrovamento più importante è il «Catalogo dei Quadri», redatto fra 1898 e 1908 e corredato di annotazioni sui luoghi di acquisto di tutti i 434 dipinti elencati. Senza questo documento, la ricerca che ho condotto, e il libro che ne deriva, sarebbero stati diversi.

Questo libro esplora la carriera di collezionista del senatore Gabriele Chiaramonte Bordonaro (Licata, 10 marzo 1834-Palermo, 3 giugno 1913), ed è una versione ridotta – e ampiamente rivista – della mia tesi di Perfezionamento, discussa alla Scuola Normale Superiore il 19 marzo 2016. L'attenzione è centrata sui dipinti, che Bordonaro acquista in

giro per l'Italia e per l'Europa, lungo un arco di tempo che va dal 1878 al 1903. Forse non spetta a me stabilire l'importanza dell'oggetto dei miei studi; la speranza è di poter fornire al lettore un primo strumento di orientamento sulla collezione nel suo complesso, che possa dare adito a successivi approfondimenti. Sono molte le opere che cito senza riprodurre l'immagine: il lavoro avrebbe preso la forma di un catalogo ragionato, e non di una monografia su un collezionista. Nel corso delle pagine, la pratica del collezionismo si intreccia alle aspettative e alle esperienze generazionali di un esponente dell'*élite* economica e politica siciliana, che forse credette di trovare nell'Italia postunitaria una via di uscita dal provincialismo dei suoi genitori, abili accumulatori di capitali. Eletto deputato al Parlamento nel 1875 nelle liste della Destra storica, Bordonaro rimane saldamente ancorato al suo seggio, fino alla carica vitalizia di senatore, che gli viene conferita dal Re nel 1886. Solo di sfuggita, talvolta traslucide rispetto alla sua parabola collezionistica, affiorano in questo volume le sue posizioni politiche: non si può chiedere a questo lavoro un'esaustività riguardo alla personalità intellettuale di Bordonaro, che qui è sempre trattato in quanto amatore delle arti. Barcamenandosi fra Roma e Firenze, frequentando vendite all'asta dove annota nei cataloghi i prezzi battuti o discutendo le attribuzioni con antiquari più o meno in buona fede, il collezionista si forma un occhio. Indipendente da consulenze, la fase aurea dei suoi acquisti procede secondo ritmi frenetici e quasi compulsivi, con spostamenti fra Basilea e Napoli, Monaco di Baviera e Vienna, Venezia e Amsterdam. Gli aggiornamenti dovuti ai viaggi europei non si producono solamente nelle visite ai musei, ricordate nei taccuini o annotate nel retro di fotografie di dipinti visti dal vero. Bordonaro acquisisce familiarità con le riviste d'arte, con le nuove tecniche di riproduzione delle opere, con le fonti della storia dell'arte; in breve, si dota di strumenti indispensabili per la pratica della *connoisseurship*; disciplina che sempre più, ai suoi tempi, si va affermando come metodo imprescindibile, per l'apprezzamento e la comprensione della pittura europea.

Nel 1892, Bordonaro commissiona a Ernesto Basile un ampliamento della sua villa, che prevede la costruzione di una nuova ala, concepita apposta per ospitare le collezioni formate nel decennio precedente. Il linguaggio neorinascimentale, adottato da un architetto che avrebbe di lì a poco virato in direzione *liberty*, soddisfa le aspettative di un collezionista cresciuto in un'epoca che individuava in Giotto o in Botticelli dei modelli di perfezione. È possibile studiare accuratamente il progetto di Basile per villa Bordonaro, grazie ai trentadue disegni conservati nel fondo della Dotazione Basile, oggi al Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo; ma questo compito spetta a uno studioso di storia dell'architettura, che potrà sviluppare le brevi considerazioni che dedico all'argomento nel terzo capitolo.

A tutti gli effetti, per Bordonaro, la disposizione delle opere nella villa è un momento di svolta. Dopo il completamento dei lavori infatti, nel 1897, il senatore si rivolge alla ditta fiorentina dei fratelli Alinari per eseguire delle fotografie degli ambienti principali del suo museo privato e dei dipinti che reputa più importanti. La grande galleria (tavv. III-IV), con i dipinti disposti su tre ordini, vista nei due scatti Alinari, è un'immagine difficile

da dimenticare, ma lo stesso si potrebbe dire delle foto della *hall* di ingresso (tavv. I-II) o della biblioteca (tav. V).

Visite, lettere di presentazione e scambi epistolari si moltiplicano, per Bordonaro, negli ultimi quindici anni della sua vita. Alcuni incontri devono aver segnato in modo indelebile il suo percorso culturale. Berenson, ad esempio, che visita la collezione per la prima volta nel 1897, ritornerà in altre quattro occasioni a Palermo, registrando le trasformazioni della città fino al 1953. Per Bordonaro, il conoscitore americano rappresenta probabilmente la punta di diamante di un mondo dell'arte, dove collezionisti, mercanti e studiosi diventano sempre più attenti e competitivi, nell'indagare attribuzioni dei dipinti e personalità degli artisti. Molti nomi di autori che Berenson suggerisce davanti ai dipinti della collezione – dal «Barna» senese a Cesare Magni, da Jacopo del Sellaio a Vincenzo Catena – sono sconosciuti alle orecchie del senatore. Per poter verificare le proposte attributive sui dipinti che ha acquistato, Bordonaro domanda e incrocia i pareri degli studiosi, invia fotografie, consulta dizionari, acquista monografie di pubblicazione recente, compie viaggi appositi, sosta nei musei e nelle chiese, confronta le opere certe dei pittori con quelle da lui acquisite, redige note e studi comparativi rimasti per più di un secolo nei cassetti della sua villa. Come segno tangibile di questo accrescimento culturale, Bordonaro si dota di una piccola fototeca, che è servita per strutturare il materiale illustrativo di questo libro. In album e cartelle che raccolgono migliaia di riproduzioni, le fotografie di dipinti annotate nel retro sono più di duecento, anche con indicazioni fulminee, come quelle scaturite dalle visite nei musei di Berlino (figg. 154-163) o di Dresda (figg. 164-186) nel 1906.

A far da contrappeso a questo tentativo di aggiornamento culturale, negli anni finali della vita del senatore, subentra una fase segnata dalle delusioni e dalla preoccupazione politica. Le posizioni liberali di Bordonaro, che considera l'iniziativa dei privati come il volano dell'economia, che lo Stato dovrebbe agevolare, si scontrano con la direzione impressa all'Italia da figure come Francesco Crispi o Giovanni Giolitti. Anche per quanto riguarda la tutela dei beni culturali, come si direbbe oggi, Bordonaro è in posizione minoritaria, soprattutto nel dibattito parlamentare che lo vede apertamente schierato a favore della libera circolazione delle opere nel mercato internazionale e dell'agevolazione fiscale per i proprietari dei beni artistici. Nella sua carriera di collezionista, aveva potuto approfittare di occasioni storiche, come la vendita della collezione Orsini o della galleria Sciarra, per non parlare delle aste favolose che fecero la fortuna degli antiquari fiorentini, da Ciampolini a Bardini. Tardivamente, a Roma, lo Stato correva ai ripari, tentando perlomeno di bloccare l'emorragia di opere dalle principali gallerie d'arte.

La Palermo della *Belle Époque* è una città internazionale, dove può capitare che Pierre-Auguste Renoir renda visita a Richard Wagner nei giorni in cui quest'ultimo è alle prese con la partitura del *Parsifal*, ma questo libro non intende rievocare i fasti di una presunta stagione dorata. Semmai, prova a ricomporre una tela di materiali, utile anche a chi in futuro dovrà prendere delle decisioni riguardo a un'eredità privata, che comporta scelte culturali non meno che personali. Dopo il 1913, anno della morte di Gabriele Bordonaro, la collezione si è progressivamente inabissata, in un silenzio che comprende sia gli

studi che una qualsiasi forma di riconoscimento pubblico. Probabilmente questo si deve proprio a un irrigidimento dei rapporti del collezionista con la società del suo tempo, ma lo scollamento si spiega anche con il contesto storico sempre più buio nel quale Palermo piomba a partire dal secondo Dopoguerra, e dal quale sembra ora riemergere. La speculazione edilizia colpisce anche le aree attorno a villa Bordonaro; e per molti palermitani, la fotografia della villa nel 1894 (fig. 1), immersa nella vegetazione, risulterà irriconoscibile. In più, la collezione viene divisa in tre parti nel 1950, cosa che rende ancora più difficile tracciare i passaggi successivi oltre questa data. Per non enfatizzare una storia familiare, a discapito di una vicenda personale, si è preferito rinunciare a uno strumento talvolta utile come può essere un albero genealogico.

Ricostruire la dispersione della raccolta Bordonaro non è infatti lo scopo di questo libro, sebbene in più punti affiorino immagini e considerazioni sui dipinti transitati nei musei, italiani o stranieri, o nelle collezioni private. Nelle tavole, per le attribuzioni dei dipinti della collezione, si riporta l'annotazione del senatore indicata nel «Catalogo dei Quadri», che comprende gli affinamenti progressivi condotti fino al 1913. Molto spesso questa coincide con la didascalia della riproduzione Alinari, che ha diffuso i dipinti Bordonaro presso fototeche consultate dagli studiosi. Fra parentesi quadre compaiono mie eventuali rettifiche e gli aggiornamenti delle collocazioni delle opere sono condotti nei casi che mi sono noti.

Ringrazio dell'aiuto e della fiducia accordatami i genitori di Andrea: Roberto e Antonella Chiaramonte Bordonaro. Ringrazio anche Gaia Palma e Luigi Chiaramonte Bordonaro, proprietari di villa Chiaramonte Bordonaro ai Colli: la loro disponibilità e gentilezza nei confronti della mia ricerca è stata massima; in particolare, l'accoglienza di Gaia mi ha permesso di studiare i dipinti dal vero più di una volta e, se occorreva, di esaminare il retro. Con gli altri eredi della collezione Bordonaro invece, i rapporti sono stati praticamente inesistenti, ma spero che presentare i risultati di questa ricerca possa cambiare le cose.

Questo lavoro tuttavia si è interamente sviluppato in seno alle università italiane, e desidero qui ricordare una serie di persone senza le quali non avrebbe nemmeno preso forma. I ferri del mestiere li ho appresi a Siena, da Alessandro Bagnoli, Sandro Angelini e Roberto Bartalini, che anche negli anni seguenti agli studi universitari sono stati per me dei saldi punti di riferimento. Insieme ad Alessandro Bagnoli, il primo a incoraggiarmi, e a intuire che questa ricerca potesse essere svolta nell'arco degli anni del dottorato, è stato Giovanni Agosti, che da Milano ha seguito tutti i passi del lavoro, dalla prima pietra alla pubblicazione. Alla Scuola Normale, in Massimo Ferretti, ho trovato un interlocutore attento e costante, dalle questioni di metodo in giù. Un ringraziamento particolare va a Marco Jellinek e alla cura che lui e i collaboratori di Officina Libraria (Simone Sirocchi ed Elisabetta Mancini) hanno profuso nella realizzazione di questo libro, le cui spese di pubblicazione sono state gentilmente coperte da tre associazioni di amici dei musei, che hanno visitato insieme a me una delle due ville Bordonaro: il Wiels Club, legato al Centre d'Art Contemporain di Bruxelles, gli Amis du Musée de l'Art Moderne de la Ville de

Paris, e l'Associazione Amici del Gabinetto Nazionale della Grafica di Palazzo Corsini. Molti studiosi e amici hanno contribuito, più o meno direttamente, ad arricchire le pagine che seguono, fornendo un consiglio, uno spunto o un'aggiunta bibliografica; fra questi, non citati nelle note del testo, voglio almeno ricordare Giovanni Accardi, Patrizio Aiello, Gianluca Amato, Alexander Auf der Heyde, Andrea Bacchi, Michele Barbaro, Luca Baroni, Chiara Battezzati, Barbara Bertelli, Evelina De Castro, Andrea De Marchi, Fabio De Michele, Maria Monica Donato, Corentin Dury, Flavio Fergonzi, Marco Flamine, Cecilia Frosinini, Arturo Galansino, Aldo Galli, Luca Giacomelli, Nené e Tommaso Giarrizzo, Giacomo Guazzini, Francesco Guzzetti, Paolo Inglese, Hélène Leroy, Marco M. Mascolo, Antonio Mazzotta, Pierfrancesco Palazzotto, Luca Pezzuto, Massimo Romeri, Giovanni Russo, Lucia Simonato, Ettore Sessa, Federica Siddi, Carl Strehlke, Anchise Tempestini, Sergio Troisi, Francesca e Massimo Valsecchi, Giulia Zaccariotto. Il libro è dedicato a Silvia e a Riccardo.

Fig. 1. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, agosto 1894

Capitolo primo

# RITRATTI BORGHESI

n prozio omonimo del collezionista, Gabriele Chiaramonte Bordonaro (1772-1854), pare somigliare a un Mastro don Gesualdo o a un don Calogero Sedàra.[1] Sembra aver vissuto senza scrupoli quella fase della storia della Sicilia segnata dal disfacimento delle grandi casate nobiliari e dall'ascesa di un ceto imprenditoriale, che poneva le basi di nuove accumulazioni familiari. A Canicattì, sede principale delle sue attività, il prozio Gabriele amministra insieme al socio Carlo Bozomo le vendite fallimentari dei feudi di principi che versavano da tempo in condizioni economiche disastrose, come i Bonanno.[2] L'erosione del patrimonio dei principi di Cattolica è per lui un'occasione ghiotta, per impossessarsi di feudi a prezzo conveniente – e non sarà l'ultima. Non erano solo pecuniarie le difficoltà dei nobili siciliani, in possesso di un patrimonio immenso, e naturalmente di stanza a Palermo. Il principe di Cattolica ad esempio faceva parte della giunta militare che si era stretta attorno ai Borbone, in esilio una prima volta a Palermo dal giorno di Natale del 1798, grazie al soccorso prestato dal

---

1. Una sintesi delle sue vicende è stata fornita da O. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 125: «Il caso del dr. Gabriele Chiaramonte Bordonaro era piuttosto unico. Egli viveva a Canicattì, dove spesso svolgeva le funzioni di amministratore giudiziario che gli consentirono nel 1819 di impossessarsi, ottenendolo in enfiteusi per un canone annuo di 1.700 onze, dell'intero ex «stato» feudale di Canicattì del principe della Cattolica Giuseppe Bonanno. Trasferitosi a Palermo negli anni Venti, otteneva il titolo di barone e si trasformava in grande commerciante, finanziere e armatore. A lui appartenevano i due brigantini *Gabriele* e *Antonietta*, donati successivamente al nipote Antonio e nel 1868 valutati 25.000 lire ciascuno, e sembra anche il *Luigia Carolina*: imbarcazioni continuamente in viaggio per i porti degli Stati Uniti, del Brasile, dell'Impero russo, con profitti notevoli per il suo armatore. Non è forse senza significato che nel 1848 il Chiaramonte Bordonaro, Vincenzo Florio e Pietro Riso, erede di Giovanni, ossia tre armatori, venissero considerati gli uomini più ricchi di Palermo». Per inquadrare la storia politica ed economica della Sicilia nell'Ottocento, sono fondamentali R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1950; F. Renda, *La Sicilia nel 1812*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1963 (per il 'miracolo economico' del 1808, cfr. p. 16); R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano*, Milano, Rizzoli, 1977, in particolare pp. 13-93; Id., *La storia dei Whitaker*, Palermo, Sellerio, 1988; S. Candela, *I Florio*, Palermo, Sellerio, 1986 [2008]; O. Cancila, *I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale*, Milano, Bompiani, 2008.

2. Sulla possibilità di alienare i feudi, a partire da un decreto del gennaio 1800, cfr. G. Tricoli, *La Deputazione degli Stati e la crisi del baronaggio siciliano*, Palermo, Fondazione culturale «Lauro Chiazzese» della Cassa di Risparmio V. E. per le province siciliane, 1966, pp. 257-259. I Bonanno avevano acquisito lo stato di Canicattì nella prima metà del Seicento, grazie a un'accorta politica matrimoniale con i Crescenzio, precedenti proprietari del feudo, cfr. G. Lanza Tomasi, *Castelli e monasteri siciliani*, Palermo, Officine Lito-Tipografiche I. R. E. S., 1968, p. 141; per un quadro generale, F. San Martino De Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni (1925)*, Palermo, Scuola Tip. «Boccone del povero», 1929, VI, pp. 47-50.

*Vanguard* e dal suo ammiraglio Horace Nelson. Ferdinando, il re lazzarone che preferiva esprimersi in dialetto napoletano, e la sua severa moglie austriaca, Maria Carolina, ossessionata dal terrore di fare la fine della sorella Maria Antonietta, non giunsero di certo in città in condizioni storiche e psicologiche favorevoli, odiati dal popolo e da una corrente liberale filo-anglosassone, che contava fra i suoi esponenti personalità illuminate, come Giuseppe Ventimiglia e Cottone, principe di Belmonte.[3] La possibilità di accendere crediti, imprestando le rendite derivanti dal proprio patrimonio feudale, era una via di uscita inveterata per la nobiltà siciliana, che da secoli alimentava così le sue speranze di sopravvivere ai tempi grami. Si generava in questo modo una dinamica di sopruso, di truffe e di resistenza a qualsiasi sviluppo economico, protetta da una monarchia tendente a schierarsi storicamente dalla parte degli aristocratici.[4]

La ripartizione di feudi operata da Gabriele Bordonaro parla già di favoritismi nei confronti di un suo fratello, Alessandro Chiaramonte Bordonaro, che diventa barone di Gebbiarossa il 10 luglio 1803.[5] Nonostante l'atto venga registrato dal notaio nove anni dopo, è in questo momento che Gabriele Bordonaro acquista nel luglio del 1819 in enfiteusi perpetua la città di Canicattì e le terre circostanti.[6] Le proprietà, rilevate per un canone di 1.700 onze all'anno, appartenevano sempre al principe di Cattolica e ai suoi numerosi creditori. Ma con questa transazione i Bordonaro possono impostare la struttura di un'economia familiare su ampio raggio, grazie a un diverso sfruttamento delle terre.

Negli anni Venti, Gabriele si trasferisce quindi a Palermo e sposa Rosalia Bozomo, figlia di quel Carlo che aveva gestito con lui nel 1801 la vendita dei beni del principe di Cattolica, e verosimilmente suo socio in varie operazioni.[7] I novelli sposi vanno ad abitare in

---

3. Sul principe di Belmonte, che dona la sua collezione di dipinti, disegni e stampe al Museo Nazionale di Palermo: G. Giarrizzo, s.v. *Cottone e Ventimiglia, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, consultabile in rete; C. Bajamonte, *La collezione di Giuseppe Velasco e il museo di Palermo nell'Ottocento*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2008.

4. Dal punto di vista legislativo, è importante S. Laudani, *Fedecommessi, strategie patrimoniali e riforme: i beni feudali in Sicilia tra Sette ed Ottocento*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», CXXIV, 2012, pp. 593-605, che sottolinea quanto la «legislazione successoria siciliana» dopo il 1812 consentisse «ampio margine di manovra» alla classe dirigente che, tramite l'uso del fidecommesso, poteva «accrescere e rafforzare poteri personali» e familiari.

5. Il feudo di Gebbiarossa, non lontano da Canicattì, era stato scisso dalla contea di Caltanissetta nel 1533, quando un certo Pietro Fisauli lo aveva ottenuto da Antonio Moncada. È spesso riscattato dai ricchissimi principi di Paternò nel corso del Seicento (per un calcolo del reddito dei Moncada alla fine del Cinquecento, dove si evidenzia il forte stacco rispetto agli altri feudatari: O. Cancila, *Baroni e popolo nella Sicilia del grano*, Palermo, Palumbo, 1983, p. 118, tabella 17).

6. O. Cancila, *La terra di Cerere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2001, p. 123; S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro (anni 1828-1868)*, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. O. Cancila, a. a. 1990-1991, p. XXIII. Questa tesi di laurea è preziosa per ricostruire la genesi delle fortune economiche dei Chiaramonte Bordonaro: come si vedrà nel corso del capitolo, sono numerosi i debiti che ho contratto nei confronti di questo lavoro.

7. Per l'intreccio di parentele, Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, p. XXVI: «Il barone Gabriele negli anni '20, sposando Rosalia, figlia di Carlo Bozomo, si imparenta con una delle famiglie di commercianti più facoltose di Palermo».

piazza Marina, in un quartiere fortemente segnato dalle attività commerciali, a stretto contatto con le case dei Bozomo. A gestire gli affari, nelle campagne fra l'agrigentino e il nisseno, resta comunque gran parte della famiglia. Il radicamento di Gabriele nel contesto cittadino degli affari non tarda: nell'ottobre del 1824, il neo-barone partecipa a una società per azioni che si prefissa di rilevare dal governo borbonico un lanificio, a villa Nave, nei pressi di Boccadifalco, alle porte di Palermo. Immaginato insieme ai suoi soci, Bordonaro risulta immortalato in una fotografia di una nuova classe sociale, dove lignaggi antichi e origini borghesi sono mascherati anche dai recenti acquisti di titoli.[8]

Nello stesso anno, i Bordonaro si lanciano in un campo che sarà centrale per il rilancio dell'economia siciliana: l'armatoria. Uno dei cinque brigantini costruiti nell'arsenale di Palermo nel 1824 è infatti il *Gabriele*, dal peso di 210 tonnellate, un natante «destinato a numerosi viaggi per le Americhe».[9] Bordonaro mette anche a segno colpi grossi nel settore immobiliare: acquista la casina ai Colli di Francesco Ventimiglia, marchese di Geraci, per 5.100 onze (fig. 54). Era la villa dove avevano soggiornato i Borbone prima della costruzione della palazzina Cinese.[10] Altre operazioni sembrano di tipo puramente speculativo: Gabriele acquista a basso prezzo, per poi riaffittare agli stessi venditori, spesso aristocratici a corto di liquidità. O inizia a fare affari con un nuovo ceto di intraprendenti gabellotti.[11] In questo clima effervescente possono anche capitare dei passi falsi, come nel caso dei tabacchi: i Bordonaro fondano una società che si propone di acquisire il monopolio per la fabbricazione e la vendita, insieme a Vincenzo Florio e Giovanni Riso, ma dopo pochi anni il progetto va a monte.[12]

Antonio Bordonaro (1800-1868), padre del collezionista, sembra già prefigurare un tipo più moderno di uomo e di imprenditore, le cui fortune si devono più al commercio che all'accumulazione. Nell'ottica dell'azienda familiare, il suo settore di specializzazione sembra essere quello dello zolfo – e questo spiega probabilmente le sue lunghe permanenze a

---

8. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia* cit. nota 1, p. 75: «Le 40 azioni per un capitale di 20.000 onze erano però sottoscritte solo in parte (6.500) da alcuni membri dell'aristocrazia vecchia e nuova e da alcuni grossi commercianti: principe di Trabia Giuseppe Lanza, barone di Bonvicino Mauro Turrisi, conte di Priolo Salvatore Notarbartolo, barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro, barone Giovanni Riso, per due azioni ciascuno, e ancora Giovanni Villa Scala, Vincenzo Filangeri e Giovanni Battifora, per un'azione ciascuno».

9. Ivi, p. 121.

10. Dal punto di vista dell'analisi dell'architettura della villa e del giardino attuali, il contributo più valido è N. Marsiglia, *La casa di villa dei Chiaramonte Bordonaro nella Piana dei Colli a Palermo*, in *Ville e Parchi Storici. Strategie per la conoscenza e il riuso sostenibile*, a cura di S. Bertocci, G. Pancani e P. Puma, Firenze, Edifir, 2006, pp. 104-108.

11. Gabriele compra un «latifondo rustico girato di mura» dal marchese Vincenzo Ferreri, per 3.100 onze, che neanche dieci giorni dopo cede in gabella nel 1834 a un tal Biagio Donzelli per 296 onze. Il fondo sarà poi concesso nel '45 in enfiteusi a Cesare Ferreri, per un canone di 234 onze, cfr. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, pp. LV-LVI.

12. Ivi, p. IL; Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia* cit. nota 1, p. 409, nota 192. Di questa società parla anche F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, I, Palermo, Sellerio, 1984, p. 109.

Licata.[13] Si trasferisce a Palermo nel 1830 «per fondarvi una sua camera di commercio, che più tardi esporterà all'estero zolfo anche per conto di Ingham»,[14] il più facoltoso imprenditore della Palermo di primo Ottocento. Si rafforzano, tramite il vincolo matrimoniale, i legami con i soci: Antonio sposa un'altra Bozomo, Antonietta, il 16 febbraio 1833 e a Licata, circa un anno dopo, il 10 marzo 1834, nasce il collezionista, che si chiama come il prozio ricco e potente: Gabriele. E anche Antonio e Antonietta, come da copione in un romanzo borghese, per il momento si installano dalle parti di piazza Marina, a rafforzare il quartier generale di due *clan* ormai prossimi alla fusione.[15]

Il patrimonio fondiario familiare cresce senza sosta negli anni Trenta.[16] Nei contratti, sembra di cogliere affari più convenienti per chi affitta, e disastrosi per chi vende. Anche Ferdinando Gravina, il principe di Palagonia – titolo di goethiana memoria – è costretto a vendere una gran quantità di ex-feudi ai Bordonaro, per ricevere una somma di 20.000 onze, a patto però che essi siano ricomprati in seguito.[17] A metà degli anni Trenta, Gabriele è quindi nel novero degli imprenditori più ricchi di Palermo. È infatti uno dei diciassette operatori economici in città ai quali è consentito, dalla Camera Consultiva di Commercio, il rilascio di cambiali per pagare i dazi di dogana.[18] Inizia ad assumere cariche

13. Antonio acquista 9.000 quintali di zolfo a una vendita di beni fallimentari, Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, p. XLI.

14. Cancila, *Storia dell'industria* cit. nota 1, p. 401, nota 78. Più precisamente: «già dal '38, lo [Antonio] troviamo stabilmente a Palermo». Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, p. XXV.

15. Antonietta, che al momento delle nozze ha quindici anni, è una nipote della Rosalia sposata dallo zio Gabriele: non potrebbe essere più stretto il vincolo fra i due nuclei familiari. La dote della fanciulla non è affatto scarsa: 400 onze sono elargite dal padre e altre 400 le derivano da un parente del ramo Martinez. Nel contratto matrimoniale, si specifica che l'amministrazione dei beni dotali spetta *in toto* al marito. Per suggellare il contratto, Gabriele dota Antonio di una rendita annuale di 112 onze, le quali sarebbero tornate in possesso del donante o dei suoi eredi se lo sposo fosse morto senza prole, cfr. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, pp. XXV-XXVIII.

16. Ivi, pp. LIV, LVII-LVIII. Nel marzo del 1832 sono registrati diversi atti di acquisti di terre: 38 salme nella contrada di Trebastoni, 5 salme nella contrada di Malerba, una salma a Naro – tutti possedimenti non lontano da Canicattì; nel territorio di Cammarata, le terre della Rocca di Albano, per 2.115 onze, da Giuseppe Longo, parte dell'ex-feudo Scrudato; diverse di queste sono destinate a uliveti.

17. Poi vi è l'episodio dell'ex-feudo di Nadore, presso Caltanissetta, in una contrada denominata Buonpensiere. Nel '32, Gabriele Bordonaro acquista il terreno dal barone Giuseppe Giaconia, e dieci anni dopo lo cede in enfiteusi allo stesso; ora nel contratto si specifica come la zolfatara che si trovava nell'ex-feudo fosse stata «scoperta e attivata nel tempo del possesso del detto signor barone Bordonaro». Lo stesso accade con Vincenzo Grifeo, duca di Floridia e principe di Partanna, che vende a Bordonaro, uno dopo l'altro, i suoi ex-feudi: il Landro nel '34, il Virgilio nel '37, per riottenerli in enfiteusi nel '42, ivi, pp. LVII-LXII.

18. Questa prima classe di imprenditori comprendeva chi poteva rilasciare cambiali sino a ventimila onze. Insieme a Bordonaro, figurano Benjamin Ingham, Giorgio Wood, Giuseppe Simone Camineci, Vincenzo Florio, cfr. Candela, *I Florio* cit. nota 1, p. 44; A. Basso, *Note sulla borghesia palermitana nei primi decenni dell'Ottocento*, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», [s. n.], 1998-99, pp. 21-22; Cancila, *I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale* cit. nota 1, p. 624, nota 99. A conferma della centralità nel panorama della gestione delle attività economiche cittadine, la direzione della Borsa di Commercio, inaugurata il 29 maggio 1845, viene assunta da Gabriele in alternanza con Ingham, Florio, Michele Raffo e altri, cfr. Candela, *I Florio* cit. nota 1, p. 85, nota 96.

pubbliche: è «amministratore dei dazi di vino, farina e orzo»[19] nei comuni del circondario di Palermo. Dopo aver sperimentato la navigazione per fini commerciali privati, ora Bordonaro partecipa alla società per azioni più importante per l'economia palermitana della prima metà dell'Ottocento: la Società dei Battelli a vapore. Il proposito iniziale della compagnia è l'acquisto di una nave a vapore. Le condizioni sono favorevoli: il governo borbonico ha appena concesso il diritto di cabotaggio a battelli di proprietà privata.[20] Bordonaro è il «cassiere» della società, nonché il terzo azionista, con 10 onze di azioni, contro le 24 di Ingham e le 13 di Florio. L'anno successivo, quando è necessaria una ricapitalizzazione – per acquistare un piroscafo a Glasgow – il barone compra un'altra delle trenta azioni messe in vendita.[21] Ancora a connotare un'economia siciliana che ripensa il ruolo delle coste e rimette in sesto attività cadute in disuso: i Bordonaro acquistano una tonnara a Vergine Maria (fig. 55), una borgata nei pressi di Palermo, e insieme alla fabbrica, il barone entra in possesso anche del necessario per proseguire con le attività di pesca.[22] Per le sue relazioni commerciali, Antonio entra in contatto con un'azienda impegnata nell'estrazione dello zolfo, che da tempo ha radici in Sicilia, la Gardner-Rose & company.[23] Non casualmente, la moglie di suo figlio, il collezionista, sarà proprio una Gardner. Lo zio regala ad Antonio il brigantino che porta il nome del capofamiglia, il *Gabriele*: è un chiaro segno di investitura.[24] A metà degli anni Quaranta, sono due le imbarcazioni Bordonaro che veleggiano a gonfie vele nel Mediterraneo: l'*Antonietta*, che nel '45 fa rotta su Napoli, e il *Gabriele* l'anno dopo è stivato di merci nel porto di Messina: entrambe trasportano, in prevalenza, zucchero. La flotta viene ulteriormente potenziata nell'ottobre del '47, ancora una volta da Antonio, che guadagna sempre più spazio nelle gerarchie aziendali. La garanzia che forniscono i venditori è chiara: le vele devono «essere servibili

19. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, p. XLI.

20. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit. nota 1, pp. 90-91, nota 16; Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia* cit. nota 1, pp. 125-131 e 250-253, vedi anche note 382-383 a p. 420.

21. Candela, *I Florio* cit. nota 1, p. 74.

22. Nel gennaio 1845, Gabriele acquista metà della tonnara di Vergine Maria da Giovambattista Scullaro, un borghese che pochi anni prima l'aveva acquistata dal duca di Sperlinga e concessa in gestione a Florio, Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, pp. XLVI-XLVII. Per G. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo*, Palermo, «Il Punto», 1965, p. 61, la «trasformazione residenziale della torre» risale all'inizio dell'Ottocento ed è quindi da riferire all'epoca del duca di Sperlinga.

23. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, p. XXXVIII.

24. Altri episodi di vendite degli anni Quaranta: dal 1841, Gabriele è procuratore dei principi di Belmonte, ossia i coniugi Ferdinando Monroy e Marianna Ventimiglia. Dal primo acquista tre terreni nei pressi di Mazara per 20.000 onze, che poi cede in affitto. Il rapporto con questa famiglia non si conclude qui: diviene anche agente giudiziario dei beni di Gaetano Ventimiglia, al momento della sua morte. Sempre nel 1841, ma con registrazione nel 1850, Gabriele acquista, per «espropriazione forzosa in danno del duca di Villafiorita» il fondo della Patria, nelle vicinanze di Monreale, per un prezzo di 7.421 onze, cfr. ivi, p. LXII, e l'inventario dei beni steso alla morte di Gabriele, al capitolo immobili, edito sempre nella tesi della Pandolfo (ivi, p. 37). Nel 1843, insieme a Benjamin Ingham e Edward Thomas, Gabriele viene nominato dal re Cassiere di corte nella Camera di Palermo, fondata in quell'anno insieme a quella di Messina, ivi, p. LV.

per intraprendere un viaggio per l'Inghilterra».[25] Con ogni probabilità, questo battello viene battezzato *Luigia Carolina* e l'acquisto viene concertato con lo scopo di tentare la navigazione transoceanica. Infatti, il successo marittimo più clamoroso arriva nel '48, quando il *Luigia Carolina*, l'*Antonietta* e il *Gabriele*, partiti da Trapani, salpano per l'oceano. Il 14 maggio, il *Carolina* passa alla storia: attracca nel porto di New York e batte bandiera tricolore. All'arrivo in America, è salutato con entusiasmo dai giornali e dai tanti italiani lì residenti: dopo le ovazioni, è il turno di celebrazioni che prevedono discorsi e scambi di vessilli.[26] La nave fa poi rotta verso Rio de Janeiro e qui termina il suo viaggio, fra il dicembre del '48 e il febbraio del '49, con il suo carico di vino, zolfo e sale.[27]

Nel 1842, Gabriele aveva acquistato a un'asta giudiziaria Palazzo Guggino, costruito nel Settecento, affrescato da Gioacchino Martorana e con affaccio sul corso principale di Palermo, sui Quattro Canti e sulla piazza Pretoria, con la celebre *Fontana 'della vergogna'*. Il salto che lo proietta al centro del sistema di rappresentazione sociale cittadino, per la famiglia venuta da Canicattì, è ormai giunto al suo apogeo. Qui i Bordonaro avrebbero vissuto ma soprattutto, da bravi proprietari borghesi, avrebbero concesso in affitto numerosi locali.[28]

Questa situazione di ascesa si incrina per forza di cose negli anni tumultuosi del 1848-49.[29] I democratici che si pongono al comando della rivoluzione – Ruggero Settimo, Giuseppe La Masa, Rosolino Pilo, Alessandro Paternostro – non tardano a coinvolgere l'alta borghesia nelle nuove istituzioni generate dall'inedito assetto politico. Per i Bordonaro è un appuntamento con la storia e pare che non se lo lascino scappare. Nelle varie istituzioni promosse dal Governo provvisorio, un membro della famiglia – non è chiaro se si tratti di Gabriele o di Antonio – è parte di una commissione che si prefigge di soccorrere i bisognosi. Sin dalle prime assemblee di marzo, risulta chiaro che la maggioranza del neonato Parlamento siciliano spetta ai liberali. Forte dell'estromissione degli elementi

25. L'imbarcazione *Conte di Siracusa* è acquisita per il prezzo di 4.150 onze, ripartite per due terzi a Leopoldo di Borbone (dalla collezione del quale il figlio poi acquisterà un dipinto) e per un terzo a un certo Pietro Cusumano, ivi, pp. XLIII-XLV.

26. H. R. Marraro, *Il Risorgimento in Sicilia visto dagli Americani*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia*, atti del Congresso Internazionale di Studi Storici sul Risorgimento italiano (Palermo, 15-20 aprile 1960), Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 444-461: 445-446.

27. G. Coniglio, *Il commercio fra il Regno delle Due Sicilie, gli Stati Uniti e il Brasile nel 1848-49*, «Rassegna Storica del Risorgimento», XLIV, 1957, p. 338; *L'industria armatoriale siciliana dal 1816 al 1880*, a cura di L. A. Pagano, Torino, ILTE, 1964, p. 40, nota 1.

28. Sul palazzo esiste una corposa bibliografia, ora utilmente passata al vaglio della documentazione di proprietà dei Bordonaro da A. Chiaramonte Bordonaro, *Il Palazzo Guggino-Bordonaro a Palermo tra conservazione e valorizzazione*, tesi di laurea specialistica in Architettura, Università degli studi di Palermo, Scuola Politecnica, Dipartimento di Architettura, relatore prof. R. Prescia, a. a. 2013-2014.

29. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia* cit. nota 1, p. 318. A partire dal 12 gennaio, la caduta del governo e delle truppe borboniche è completa e «nel giro di poche settimane, l'apparato amministrativo, giudiziario, militare e di polizia dello Stato venne travolto, e con esso scomparve ogni garanzia dell'ordine costituito».

più radicali dal governo rivoluzionario, la borghesia tenta quindi di ricavarsi un suo posto nelle nuove logiche del potere. Ma in agosto, gli osservatori più attenti già prevedono che i Borbone riusciranno a riconquistare l'isola. Nonostante ciò, un manifesto della Giunta municipale assicura ai cittadini che i senatori rimarranno ai loro posti, e fra i firmatari è anche un Bordonaro.

Dopo lo scioglimento del governo rivoluzionario, la città è amministrata da una commissione, e stavolta Gabriele Bordonaro è membro. L'arrampicatore sociale, che per tutto il corso degli eventi sembrerebbe mantenere una posizione politica identica a quella di Vincenzo Florio, probabilmente guardava alla rivoluzione con sovrano disprezzo di arricchito. Tuttavia, anche quando il marchese di Spaccaforno si dimette (30 aprile 1849), ormai certo della capitolazione palermitana, si istituisce un'ultima nuova formazione: il Consiglio Civico. Ora Gabriele Bordonaro è titolare del «ripartimento della Istruzione pubblica».[30] Naturalmente, per questo suo comportamento altamente diplomatico, al ritorno dei Borbone, Bordonaro beneficia dell'amnistia (7 maggio '49), al pari di gran parte della nobiltà che aveva preso parte alla rivoluzione. Per queste vicende, un avvocato repubblicano di idee socialiste, Pasquale Calvi, lo inserisce fra i «più pecuniosi uomini della capitale» e lo taccia di ingordigia e di egoismo.[31] Le parole del panflettista sono ancora più aspre nel terzo volume delle sue *Memorie*, quando – in esilio e a distanza di anni – così ricorda Bordonaro: «L'anima la più ignobile, turpe, e vile, che si trovi fra' corrottissimi adoratori del vitello d'oro. La sua biografia, le sozzure, ond'è inquinata la sua vita, darebbero materia a un volume».[32] È uno scontro di fazioni – il partito repubblicano e autonomista, a cui appartiene Calvi, contro lo schieramento liberale degli imprenditori – che arriva nel Quarantotto a una contrapposizione netta.[33] In questo clima di torbidi intrighi, sembra però che Antonio si impegni per ristabilire l'ordine in città, accettando la carica di sindaco

30. Tutte le notizie su Bordonaro nel '48 sono ricavate da Candela, *I Florio* cit. nota 1, pp. 91-93 e nota 21, per il ruolo di titolare del «ripartimento».

31. «Il ministro della finanza, stremo come dicemmo, di tutt'i lumi della scienza, e di ogni abilità anche empirica, non che levarsi sino al concetto di un pieno ordinamento della nazionale azienda, incapace a specularsi di qualche ingegnoso trovato, o a far tesoro di quei che, in casi analoghi sono stati per altre nazioni adoperati, altro non seppe immaginarsi, che il sussidio di un presto. Tentavasi l'esecuzione invitando i più pecuniosi uomini della capitale, il barone Riso, un Vincenzo Florio, un barone Bordonaro ec.: ingordi, egoisti, diffidenti, lor non offrendosi un merito pari ai pericoli, onde temeano, negarono di venir a patti» (P. Calvi, *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*, I, Londra [ma in realtà Malta], 1851, p. 204). Vedi anche Candela, *I Florio* cit. nota 1, p. 25.

32. Calvi, *Memorie storiche* cit. nota 31, III, p. 305, nota 1g. La commissione municipale che sostuisce il Parlamento abdicante così si compone: il marchese di Spaccaforno (presidente); il duca di Monteleone (esteri e commercio); Florio e Ferdinando Gaudiano (finanza); il barone Curti, il cavaliere Enrico Alliata e il conte Aceto (guerra e marina); e Bordonaro (istruzione pubblica e lavori pubblici). È il momento in cui viene stabilito di inviare una deputazione al principe di Satriano, recante l'atto di sottomissione della municipalità di Palermo, valida però per tutti i comuni della Sicilia.

33. T. Mirabella, *L'idea autonomistica in Sicilia dal 1848 al 1860*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit. nota 26, pp. 545-561: 546-547. Per una storia delle idee politiche siciliane del primo Ottocento, occorre fare riferimento a Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia* cit. nota 1.

e impedendo i saccheggi.[34] Inoltre, una decisione del Governo Provvisorio si rivelerà decisiva per le sorti della città, e per lo sviluppo di questa storia: è l'apertura di una nuova arteria stradale, in direzione nord: il viale della Libertà, voluto da Pietro Lanza, principe di Trabia. Non è solo una misura che semplifica l'accesso alle ville dei Colli o celebra astrattamente una modernità; piuttosto, il fine è l'inclusione nella città di quell'area portuale che i nuovi imprenditori siciliani avevano puntellato di moli e cantieri.[35]

Forse il luogo che meglio permette di comprendere la cultura dei Bordonaro, che nel giro di poco tempo hanno acquisito un prestigio notevole, è la cappella di famiglia nel cimitero palermitano di Santa Maria di Gesù. Nei pressi di un complesso francescano che sorge alle falde del monte Grifone, in un luogo che sarà amato dai vedutisti della generazione di Francesco Lojacono, la tomba familiare si trova nell'area riservata alle famiglie più altolocate, come i Lanza o i Tasca. Un tempietto neogotico catalano accoglie le spoglie di tre figli scomparsi prematuramente: Maria, Rosaria (morte nel 1846) e il maschio Gabriele, morto nel 1850. Sono figli del barone Gabriele e di Rosalia Bozomo. Oltre questo edificio, scoperto su due lati, si trova un altro monumento, realizzato da Valerio Villareale, una sorta di Bartolini palermitano, che riceveva già da diversi anni le maggiori commissioni cittadine per quel che riguarda la scultura in marmo, non solamente funebre. Nel monumento che progetta per i Bordonaro, l'artista dispiega un repertorio collaudato per queste occasioni: una figura femminile in lacrime sovrasta i ritratti marmorei dei defunti, alloggiati nelle nicchie ai lati. Stavolta gli effigiati sono proprio il barone Gabriele, che muore il 5 febbraio 1854, e la moglie Rosalia. L'assenza di eredi della coppia è di certo all'origine del privilegio concesso al nipote Antonio e al pronipote Gabriele.

La lettura delle disposizioni testamentarie del ricchissimo prozio permette di scorgere il carattere dell'uomo, capostipite consapevole di una dinastia. Le attenzioni principali si concentrano verso il territorio di Canicattì, a sancire il vincolo stretto di un «signore» moderno con i propri possedimenti.[36] Oltre alle rendite di cui viene dotata la moglie,

34. Durante i moti del '48, pare attendibile la notizia secondo cui il padre del collezionista avrebbe provveduto a restituire le argenterie che i rivoluzionari avevano sottratto a varie chiese, offrendole in cambio dei crediti necessari a sostenere le spese militari. Il fatto è citato da Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, pp. xxxv-xxxvi. Su Antonio nel '48, cfr. anche G. Stopiti, *Bordonaro Barone di Chiaromonte Gabriele deputato al Parlamento*, in *Galleria biografica d'Italia (51 biografie)*, Roma, L. Perelli, s. d. [ma *ante* 1886], s.n.p. [pp. 1-2]: «Il Barone Bordonaro aveva ricevuto eziandio perfezionamenti di educazione e d'istruzione a Parigi. Nello svolgersi degli avvenimenti politici, nel 1848, e precisamente ne' momenti più gravi e difficili, ossia negli ultimi giorni della rivoluzione in Sicilia, fece egli parte del Governo Provvisorio, e tenne altresì il sommo carico della Comunale Amministrazione come Sindaco, e stiè saldo e dimostrò tutta la fiera dignità di animo italiano sino all'ingresso delle truppe borboniche, che tornavano a restaurare l'antico servaggio. A lui fu dovuto se Palermo andò salva dagli orrori del saccheggio».

35. G. Pirrone, *Palermo: una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Milano, Electa, 1998, pp. 17-18.

36. «Voglio che dalli detti miei eredi si faccia costruire un mausoleo di marmo col mezzo busto di me testatore e della mia cara consorte e che lo stesso fosse collocato nel muro vicino alla detta mia sepoltura gentilizia [nella chiesa Madre di Canicattì], dovendo in detto mausoleo farsi una iscrizione dalla quale

Gabriele lega somme variabili a diversi nipoti e pronipoti, senza troppe differenze fra i vari cespiti familiari, arrivando anche a concedere piccoli feudi acquistati nel tempo. Ma Antonio e Gabriele sono indiscutibilmente indicati come eredi universali, designati a impossessarsi dell'integrità del patrimonio e a continuare le sorti dei Bordonaro, proprio come a ricalcare l'antica usanza del maggiorascato.[37]

Nell'apprezzamento dei beni dell'abitazione di piazza Marina, salta all'occhio la coerenza borghese dell'arredo, provvisto di «quadri» di poco valore: fra i soggetti, si ricorda solo una «carta di navigazione del Mediterraneo», «incisioni», qualche santo per la devozione e alcune gioie di valore, acquistate dal duca di Caccamo. Nella villa dei Colli si ripete lo stesso schema e i beni di maggior valore sono le giare che contengono l'olio o il torchio per macinare le olive.[38] Palazzo Guggino ai Quattro Canti è registrato come abitazione di Antonio e della moglie, e quindi è qui che il giovane Gabriele, che ha vent'anni alla morte del prozio, muove i suoi primi passi. Una volta entrato in possesso dell'immensa eredità, Antonio acquista l'ex-baronia di Falconara e l'ex-feudo di Radalì presso Butera: un'operazione che gli costa 145.000 onze, ossia, con il nuovo calcolo in lire, quasi due milioni. Qui sorge, a picco sul mare, uno dei castelli più affascinanti della Sicilia, che sarà al centro della vita del collezionista (fig. 2).[39] Gabriele contribuisce in maniera

---

si conosca che io sudetto testatore fui il fondatore di detta sepoltura gentilizia», cfr. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit. nota 6, p. 2. Nella controfacciata della chiesa madre di Canicattì si trova un suo mezzo busto e una lapide celebra il completamento del restauro del tetto della navata centrale, da lui finanziato. La lapide recita: «A sua Eccellenza / il Sig. D. D. Gabriele Chiaramonte Bordonaro / barone di questa signoria di Canicattì / che per pia munificenza / la nave massima di questo tempio sacro al paracleto / con muri alzati e nuovo tetto di solido abeto / a sue spese restaura. Il provinciale e i padri del convento / lunga santità gratissimi augurano / e solenne messa il dì sacro a S. Gabriele / in perpetuo decretano / il 20 agosto 1849 / quando gioiosi l'opra finita e bella mirano».

37. «In tutti li rimanenti miei beni, tanto urbani, che rusticani, [...] mobili, rendite, denaro, gioie, crediti, diritti, azioni, cause e dimane, tutto includendo e niente affatto escludendo, ed in una parola in tutto il rimanente mio patrimonio, istituisco miei eredi, cioè nello usufrutto, il mio dilettissimo nepote Don Antonio Chiaramonte Bordonaro, figlio del detto mio fratello Don Gioachino, durante la di lui vita naturale, e nella proprietà, il di lui figlio primogenito e mio amatissimo pronepote Don Gabriele Chiaramonte Bordonaro e Bozomo, attualmente di età minore, di maniera che, morto che sarà il detto Antonio, il detto usufrutto si consoliderà con la detta proprietà», cfr. ivi, pp. 11-12.

38. Ivi, pp. 18-30. Chiaramente, un'impennata di valori si registra al momento della descrizione degli immobili e delle rendite. Le prime ammontano alle sette già note: l'ex-feudo Patria, il palazzo Guggino ai Quattro Canti, la casina e le terre ai Colli, la tonnara di Vergine Maria, le terre di Scrudato a Cammarata, la Signoria di Canicattì e le terre di Trebastoni: solo quest'ultimo possedimento non confluisce nel patrimonio di Antonio, perché legato da Gabriele a un altro nipote, Luigi Chiaramonte Bordonaro. Poi ci sono i censi di proprietà, fra i quali spicano il latifondo di 238 onze dovuto dal marchese Ferreri e le 384 onze annuali dovute dal conto Bonsignore per i mulini di Leonforte, e i crediti accumulati con la corte borbonica, le 2.336 onze nel Gran Libro di Napoli. Infine, una valutazione complessiva dell'attività economica di Gabriele si ottiene leggendo la miriade di contratti – di gabella, di mutuo o di affitto di immobili – sottoscritti dal barone e inventariati al momento della sua morte da suo nipote e dal notaio, cfr. ivi, pp. 39-40.

39. Per l'esattezza, la cifra in lire spesa per l'acquisto dell'ex-feudo Radalì è di 1.848.750 lire, ivi, pp. LXIII-LXV; vedi anche Cancila, *La terra di Cerere* cit. nota 6, p. 123, nota 162. Dal 1842, alla morte del fratello Georg, il titolo di principe di Radalì era passato a Ernst Wilding. La storia di Georg è di

Fig. 2. Castello Chiaramonte Bordonaro a Falconara, agosto 1894

consistente all'acquisto del padre, con le somme ereditate: per 1.154.332 lire, coprendo in gran parte la spesa. Il castello e le terre non avranno lo stesso utilizzo che ne faceva il prozio: non sono più acquisti mirati esclusivamente all'accumulazione patrimoniale. Sta per irrompere sulla scena una nuova sensibilità. Luoghi come Falconara, opportunamente trasformati in residenze, possono divenire scenari impareggiabili di una ricerca estetica. E per rivestire di un gusto personale dimore di questo genere, è necessario un altro tipo di attività, più culturale che economica: il collezionismo di oggetti d'arte. Rispetto al tipo storico e sociale incarnato dal prozio, Antonio produce già uno scarto generazionale. In un ritratto che si conserva a villa Bordonaro alle Croci, sembra uno di quegli uomini d'affari che tollera malvolentieri le distrazioni – e anche il tempo che occorre per una posa sembra risultargli male impiegato. Anche la scelta del pittore è indicativa di un sentire preciso: Giuseppe Di Giovanni (Palermo, 1817-1894) si era affermato per le sue interpretazioni, romantiche ma composte, di episodi storici del passato normanno

certo fra le più pittoresche, nella Sicilia di inizio Ottocento: questo soldato di ventura, figlio di un ufficiale di Hannover, era giunto in Sicilia al seguito delle truppe anglo-tedesche e qui aveva sposato nel 1816 Caterina Branciforti, principessa di Butera, e in quanto tale erede di un enorme patrimonio. Uno dei sette feudi della principessa è legato al marito, che perciò assume il titolo di principe di Radalì. Alla morte, Georg Wilding cede il titolo e i possedimenti al fratello Ernst, che vende quindi ai Chiaramonte Bordonaro il castello, cfr. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit. nota 1, pp. 419-420, nota 5.

dell'isola nel palazzo dei Tasca in via Lincoln.[40] Nel ritratto, Antonio ha in mano un giornale francese, il *Journal des débats*, quotidiano di grande diffusione verso il 1830, e ancora in prima linea, su posizioni liberali, durante il Secondo Impero.

Un esercito di mille volontari era sbarcato a Marsala l'11 maggio 1860. Esiste una preziosa testimonianza diretta di come i Bordonaro vissero quei mesi. Il 2 dicembre, Vittorio Emanuele II sfila in corteo in una Palermo vestita a festa: proclama la fine della dittatura garibaldina e prende definitivamente possesso dell'isola. Gabriele ha ventisei anni e osserva la parata dai balconi del palazzo ai Quattro Canti, sul corso che avrebbe presto preso il nome del primo re d'Italia.[41] Ma anche nel clima euforico della liberazione, non dovettero mancare i travagli, nel complicato passaggio dal governo borbonico a quello dei Savoia. I siciliani si erano sempre sentiti oppressi, nei secoli, da dominatori stranieri; ora, la nuova Italia, avrebbe offerto possibilità di rappresentanza politica ai ceti dirigenti dell'isola? A casa Bordonaro si sarà discusso di questo, e sicuramente qualche personaggio simile a Chevalley avrà varcato la soglia di Palazzo Guggino, si sarà seduto in una poltrona, e avrà chiesto – in assenza del principe di Salina – al barone Antonio cosa ne pensasse dell'ordinamento appena entrato in vigore. E interrogato su quale nome avesse in mente per il futuro governo nazionale, forse Antonio avrebbe potuto immaginare che per il figlio quella era un'occasione da non perdere. L'unica notizia sui Bordonaro in questo frangente è infatti significativa: per ridare vitalità alle operazioni finanziarie cittadine, nell'ottobre 1860, Antonio riceve subito dal prodittatore Mordini la concessione di fondare un banco di deposito, sconto ed emissione di crediti, sotto il nome di Banco di Circolazione per la Sicilia: si tratta di una banca moderna a tutti gli effetti – altri soci sono Florio, Michele Pojero, Michele Raffo e Francesco Varvaro – che ha però vita breve. Anche il giovane Gabriele entra infatti in scena abbastanza presto: già nel 1861, è «assessore supplente» della seconda Giunta municipale di Palermo. Per il resto, sono pochi i dati a nostra disposizione per quanto riguarda la giovinezza del collezionista. Studia economia e diritto all'Università di Palermo e presto ricopre cariche dell'amministrazione comunale e provinciale.[42] Solo apparentemente somiglia al principe di Salina nel *Gattopardo* – è in realtà

40. G. Barbera, s.v. *Di Giovanni Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, consultabile in rete.

41. La notizia si desume dai ricordi di una nipote del collezionista, vedi A. Platamone D'Alì, *Nacqui nella salina del Ronciglio. Diari 1931-1935*, Trapani, DG, 2005, pp. 43-44. Antonietta è figlia della sorella di Gabriele Chiaramonte Bordonaro, Rosalia Chiaramonte Bordonaro, e del senatore Giuseppe D'Alì. Ringrazio Antonio D'Alì per avermi segnalato questo libro di memorie familiari.

42. Per le vicende bancarie: Candela, *I Florio* cit. nota 1, pp. 134-135. Per l'incarico politico: P. Gulotta, *Lo scioglimento del primo consiglio comunale di Palermo dopo l'Unità (13 aprile 1861)*, «Mediterranea. Ricerche storiche», v, 13, 2008, pp. 351-370: 367. Altre informazioni si desumono da Stopiti, *Bordonaro Barone di Chiaromonte Gabriele* cit. nota 34, [pp. 2-4], dove si ricorda anche che «a lui perciò vennero conferiti molteplici uffizî civili, ai quali degnamente corrispose, e fu chiamato a sopraintendere a pubbliche amministrazioni, e venne eletto membro dell'ufficio d'Ispezione delle Società Commerciali e degl'Istituti di Credito, e Consigliere del Banco di Sicilia; e ad esso è altresì affidata

un coetaneo di Tancredi –, se è vero che in un primo momento rifiuta un seggio in Parlamento: le sue motivazioni sono però familiari, non politiche.[43] Forse conta qualcosa nella formazione della sua sensibilità la personalità di Gaetano Daita, che pare fosse stato un suo maestro.[44]

Il primo acquisto di un dipinto è un fatto poco significativo: una *Scena di campagna* di Filippo Palizzi, con «animali e contadini che ritornano al tramonto», come scriverà nel suo «Catalogo dei Quadri», ricordando che fu comprato a Napoli, «verso il 1854», per poco prezzo (50 lire) e per mezzo di un capitano di marina.[45] Il giovane entrava nel mondo del collezionismo da una porta tutto sommato classica, quella della pittura di paesaggio napoletana a lui contemporanea.

Gabriele Bordonaro sposa Charlotte Gardner nel 1872. Questo «fiore elettissimo di virtù» proviene da una famiglia di Boston trapiantata in Sicilia, che da decenni si era affermata nella produzione e nell'esportazione del marsala.[46] Nei due ritratti oggi a villa Chiaramonte Bordonaro ai Colli, i coniugi hanno meno di quarant'anni, e il tempo felice delle nozze non deve essere troppo distante. L'autore è il veneto Antonio Zona, un altro figlio della nuova Italia, che spenderà gran parte della propria carriera a Roma, alla

l'amministrazione dell'Ospizio di Beneficenza, non che dell'Ospedale Civico di Palermo, ed è inoltre Deputato Provinciale».

43. *Ibidem*: «Appresso al coronamento di Roma, Capitale d'Italia, e nel procedersi alle nuove generali elezioni politiche, a lui veniva offerta la candidatura di Deputato al Parlamento Nazionale, la quale gli fu forza declinare, essendochè in quel tempo ai diversi uffizî, che sosteneva, si aggiungeva l'assidua assistenza nella cura delle proprie fortune, stante la gravità degli anni e la cagionevolezza di salute del proprio genitore».

44. *Ibidem*: «Attese agli studi sotto l'insegnamento di quella illustre individualità, che fu il Professore Gaetano Daita, il quale aveva istituita una scuola di cultura generale, e di speciali corsi di scienza economica ed amministrativa». Gaetano Daita ebbe anche un suo ruolo nelle istituzioni postunitarie preposte alla conservazione dei monumenti, è presidente della Commissione di Antichità e Belle Arti, cfr. G. Daita, *Relazione sul Real Museo di Palermo e sullo stato delle antichità in Sicilia*, Palermo, Morvillo, 1873, pp. v-viii.

45. Il «Catalogo dei Quadri», citato nella premessa, sarà spesso utilizzato come riferimento per comprendere lo sviluppo dei suoi acquisti. È conservato nell'Archivio Privato Chiaramonte Bordonaro (d'ora in poi APCB), a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci.

46. La citazione viene da Stopiti, *Bordonaro Barone di Chiaromonte Gabriele* cit. nota 34, [p. 5]. Sul matrimonio fra Bordonaro e Charlotte Gardner: Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit. nota 1, p. 215. Il capostipite della dinastia americana in Sicilia, alla quale appartiene la moglie del collezionista, è Benjamin Gardner, nativo di Boston. I suoi primi rapporti con la Sicilia sono stati spiegati da Trevelyan in termini puramente commerciali, come punto di riferimento di Woodhouse e Ingham, produttori di marsala che avevano bisogno di depositi nei porti dell'East Coast come punti di partenza per lo smercio dei vini in America. Lo storico inglese ipotizza che il primo soggiorno di Gardner in Sicilia sia da datare nel marzo 1817, quando attracca nell'isola un brigantino di sua proprietà, il *Prudent*, carico di pepe, salmone e cordame per il console americano nell'isola, Henry Preble. Due anni dopo, nel 1819, Gardner decide di stabilirsi definitivamente in Sicilia e già dall'anno successivo è nominato console del governo americano nell'isola («acting consul»), nomina ratificata formalmente nel 1825, ivi, pp. 17 e 41-42. Sulla centralità di Boston per le esportazioni di prodotti siciliani, che sopravanza i porti pur importanti di Filadelfia, Baltimora e New York: ivi, pp. 65, 72.

ricerca di uno stile ritrattistico nazionale. La domanda vinicola non accennava a diminuire e le nuove strategie aziendali dei Bordonaro, suggellate da rapporti matrimoniali, si muovono in questa direzione. È infatti con Giuseppe D'Alì (Trapani, 1832-1915), marito di sua sorella Rosalia dal 1853, che Gabriele fonda la società vinicola «D'Alì & Bordonaro», nel 1869, con sede a Trapani (fig. 3). La ditta sembra assicurarsi nel giro di poco tempo una posizione di primato.[47] Il sodalizio con il cognato D'Alì sarà duraturo e non contempla solo il versante del commercio. Una medesima *forma mentis* sembra avvicinare i due uomini; esponenti di punta della nuova élite economica della Sicilia occidentale, presto entrambi deputati e senatori del Regno, si dedicheranno poi al collezionismo in modo congiunto. Le condizioni di arretrazza della Sicilia rispetto al resto d'Italia sono però preoccupanti, soprattutto se si è interessati a uno sviluppo dei profitti. Le opinioni politiche di Bordonaro affiorano nel 1872, quando firma una lettera aperta al piemontese Giovanni Lanza, ministro dell'interno e presidente del consiglio. La sicurezza delle strade era un tema annoso, ma le condizioni sembrano peggiorare:

Fig. 3. L'etichetta del marsala «qualità Inghilterra» venduto dallo stabilimento D'Alì-Bordonaro di Trapani

> Un anno fa bastava garantirsi personalmente la scorta di pochi armati mentre oggi occorrono intere bande di bravi ad uso medioevo; che prima si ricattava ed or si ricatta e si uccide; che in altri tempi il delitto cercò favore nelle tenebre ed oggi sfida impunemente la luce del sole. Onde si ribadisce sempre più la convinzione che ogni cittadino debba provvedere da sé alla personale sicurezza, come in paese al bando d'ogni civiltà.[48]

Come si addice a un giovane imprenditore, quando si tratta di dover scegliere il tragitto che percorre la ferrovia che da Palermo conduce a Trapani, Bordonaro preme affinché la costruzione della linea ferrata favorisca il suo stabilimento enologico. Dà alle stampe un

47. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia* cit. nota 1, p. 160. Woodhouse e Ingham avevano impiantato a Marsala un tipo di produzione simile a quella già sperimentata in Portogallo con il Madeira, un vino dolce che piaceva agli anglosassoni e pertanto con grandi possibilità di esportazione. Verso il 1808, grazie alla presenza degli inglesi che occuparono militarmente l'isola e consumano marsala, si registra una situazione di vero e proprio miracolo economico per queste aziende.

48. Per una ricostruzione dei prodromi di questa vicenda: F. Benigno, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra, 1859-1870*, Torino, Einaudi, 2015. La citazione viene da S. Vaiana, *Una storia siciliana fra Ottocento e Novecento. Lotte politiche e sociali, brigantaggio e mafia, clero e massoneria a Barrafranca e dintorni*, Barrafranca (Enna), S. Bonfirrao, 2000, p. 41.

opuscolo, dove sembra di sentire l'eco del comizio di Consalvo Uzeda, nel tumultuoso finale dei *Viceré* di Federico De Roberto:

> Il solo concetto di penetrare questo vasto, fecondissimo, inesplorato tesoro degli immensi territori di Misilmeri, Marineo, Ficuzza, Corleone, Valle del Bilici sino a traversare pella più breve e naturale direzione una parte della provincia di Girgenti, d'onde si riesce a Castelvetrano, è un trionfo indiscutibile in fatto di viabilità.
> Numerate le popolazioni e i terreni, non solo, ma sino lo stesso reddito *attuale* prodotto da contrade chiuse per difetto di comunicazione alla vita commerciale, e la grave differenza fra le due linee vi colpirà a prima vista.
> Eppure quel reddito, che i terreni dell'interno ci rendono non è che il ventesimo di quello al quale potrebbe elevarsi – sopravvenuta la censuazione, che ivi mille volte più che altrove operò in larghissima scala, questa parola di risorgimento si attende dal fischio della locomotiva.[49]

La locomotiva è percepita come passo obbligato di un progresso, che implica un avanzamento della produzione agricola. In questa visione della Sicilia costruita sulla base di una cultura capitalistica, la secolare coltivazione a grano delle aree interne è vista come una condanna, mentre l'obbiettivo sarebbe da spostare sull'ampliamento delle «industrie agrarie»:

> [...] le terre dell'interno sono certamente più feconde delle esterne, sì che malgrado condannate alla sola coltivazione del grano, sorpassano in complesso sin d'ora il prodotto delle altre – aggiungete infine, che dal lato del litorale appunto pella facile viabilità marittima, la produttibilità naturale raggiunse in gran parte il suo termine [...]. Quante industrie in difetto di viabilità, e quindi per il costo esagerato di lunghi e difficili e perigliosi trasporti sono mal progredite o impossibili! Le vigne, gli agrumeti, i sommacchi, le frutta di ogni genere, e sino i grani stessi e la pastorizia di quanto non moltiplicherebbero i loro prodotti, solo che la ferrovia ravvivata dai molti confluenti a ruota che sorgerebbero ben tosto lungo la linea, venisse a benedire quelle campagne. [...]
>
> Come mai nella isola sì ricca di feraci terreni, e pur sì squallidi e deserti per difetto di interne vie reso più sensibile da gravi accidentalità di monti e burroni per cui riescono sempreppiù difficili i suoi mezzi di comunicazioni, quando si arriva penosamente allo sforzo di non pochi milioni per una ferrovia, si possa pensare sul serio a percorrerne il lido?
> Ma sono le spiagge e i lidi del mare i nostri centri di produzione?... Se pure lo fossero, non avrebbero essi, relativamente all'interno, una via abbastanza felice di comunicazione nel mare che le bagna?...

49. *Al consiglio provinciale di Palermo. Un voto pella linea interna della ferrovia Palermo-Trapani*, Palermo, Stamperia Militare Carini e Compagni, 1873, p. 21.

> Le idee più ovvie e più indiscutibili qui paiono rovesciate. Una Isola!.. Ma qual'altro può essere il corso fatale e forzato del suo movimento commerciale, che quello dal centro alla riva?... Importazione o esportazione, produzione o consumo qual è mai la arteria principale e necessaria segnatale dalla mano istessa della natura, se non quella, che va dall'interno che produce, al mare che esporta, e quel che non esporta consuma – perché è lì che anche presso noi si trovano i grandi centri di popolazione come Palermo e Trapani?[50]

È chiaro che Bordonaro ha soprattutto in mente le esportazioni dei beni che sono prodotti dalle sue aziende: vino e zolfo *in primis*. In un certo senso, riuscirà nel suo intento. Quando si celebra il compimento della linea ferroviaria, che inaugura il 4 giugno 1881, l'autore di un testo celebrativo non dimentica come, all'altezza di Balestrate, «la vaporiera si fermerà in mezzo agli stabilimenti di cotestoro [la ditta D'Alì-Bordonaro] nell'atmosfera profumata da' vini preziosi da loro acquistati»[51] – la sede principale dello «stabilimento enologico» è invece alle porte di Trapani.[52] D'altronde, rispetto agli interessi dei giovani imprenditori siciliani, in possesso di sterminate proprietà terriere e di ingenti capitali ereditati, le risposte del primo decennio di politica unitaria erano state blande. Il governo Minghetti affonda nel giugno del '73 e l'anno successivo, insieme a Francesco Lanza di Scalea, Lucio Tasca e altri, Bordonaro indirizza un'altra protesta al prefetto di Palermo per denunciare la piaga dell'ordine pubblico.[53] Forse la partecipazione al governo nazionale dovette configurarsi come atto di autodifesa di un patrimonio personale, più che come espressione di una sensibilità politica. In questi anni, è registrato nel «Catalogo dei Quadri» solamente l'acquisto di un dipinto, che si pone in linea diretta con le abitudini collezionistiche del tempo. Si tratta di uno *Studio di case e alberi* di Lojacono, acquistato nel 1874 alla vendita di un certo avvocato Lucifora.[54] Al fortunato pittore di marine e paesaggi era concesso verosimilmente un posto d'obbligo nei nuovi arredamenti borghesi palermitani.[55] Una scelta che non rivela ancora nessuna particolarità di gusto. Le cose cambieranno radicalmente quando Gabriele Bordonaro andrà a Roma, come deputato del Regno d'Italia, e si darà al collezionismo.

---

50. Ivi, pp. 22-24.
51. R. Giuffrida, *Il problema ferroviario in Sicilia dal 1860 al 1895*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit. nota 26, pp. 779-793; la citazione è da F. Evola, *La ferrovia Palermo-Trapani. Una corsa a volo d'uccello*, Palermo, Tipografia della Forbice, 1880, pp. 12-13.
52. Ivi, p. 22.
53. A. Berselli, *I problemi della Sicilia e la crisi della Destra storica (1873-1876)*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit. nota 26, pp. 746-755: 749-751.
54. Questo avvocato Lucifora possedeva anche una lunetta con un'*Assunzione della Vergine* di Vincenzo da Pavia oggi nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (inv. 123), cfr. T. Viscuso, in *Vincenzo degli Azani e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre-8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Siracusa, Ediprint, 1999, n. 84, pp. 425-426.
55. Su Lojacono: D. Lacagnina, *Francesco Lojacono. Le ragioni del paesaggio*, Palermo, Kalós, 2005.

Capitolo secondo

# DALLA POLITICA AL COLLEZIONISMO

a tornata elettorale si era svolta nel marzo del 1874 e la Destra in Sicilia era andata incontro a una sonora sconfitta. In 41 seggi su 48, aveva prevalso la Sinistra, ma sul piano nazionale il governo di Minghetti aveva retto il colpo. Bordonaro l'aveva spuntata nel collegio di Terranova di Sicilia, l'attuale Gela, provincia nella quale si estendevano i suoi possedimenti. Nei primi tempi in cui il barone siede nell'aula della Camera, gremita di parlamentari eletti dal 2% della popolazione italiana, la discussione verte principalmente su un disegno di legge, che auspica «provvedimenti straordinari di pubblica sicurezza».[56] La Sicilia è quasi un'emergenza nazioale. Per reprimere l'insorgere del brigantaggio e della mafia, il governo istituisce una Giunta parlamentare, che ha il compito di redigere un'inchiesta sulle condizioni reali dell'isola. Le proteste avanzate qualche anno prima da Bordonaro e dai suoi sodali erano state accolte, ma si era anche ottenuto un effetto controproducente: si faceva strada l'idea che l'isola fosse ingovernabile e irreversibilmente distante dal resto della nazione. Proprio in seno ai moderati, si stava formando una nuova prospettiva: Pasquale Villari pubblicava, nel marzo del '75, le prime *Lettere meridionali*.[57] Il governo di Minghetti proponeva un approccio duro al problema del Mezzogiorno: occorreva intervenire in modo militare, per stanare i focolai malavitosi. Gli intellettuali più aperti contemperavano questa posizione sostenendo che l'istruzione giocava un ruolo altrettanto centrale. È in questo contesto che matura un classico del pensiero liberale quale è la ricerca, lucida e spietata, di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, indipendente rispetto all'inchiesta parlamentare, ma estremamente più influente. Il ritratto di una civiltà ancorata a meccanismi arcaici, legata alla terra, vittima di un isolamento che genera terrore e violenza, produce ancora più scalpore.

---

56. *Atti Parlamentari. Camera dei Deputati*, Legislatura XII, sessione del 1874-1875, Discussioni, p. 4137. Per i problemi generali trattati in questo capitolo, cfr. alcuni classici: L. Franchetti, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia* (1876), con introduzione di P. Pezzino, Roma, Donzelli, 1993; F. Brancato, *La Sicilia nel primo ventennio del Regno d'Italia*, in *Storia della Sicilia post-unificazione*, I, Bologna, Cesare Zuffi, 1956; R. Romeo, *Risorgimento e capitalismo*, Bari, Laterza, 1959; Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970* cit. nota 12; A. Recupero, *La Sicilia all'opposizione (1848-1874)*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sicilia*, a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, Torino, Einaudi, 1987, pp. 41-88; per il contesto palermitano, è necessario rifarsi a O. Cancila, *Palermo*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 137-162.

57. Gli articoli verranno poi riuniti in un volume, che diventerà un classico a partire da P. Villari, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1878; su Villari, F. Barra, *Pasquale Villari e il primo meridionalismo*, in *Lezioni sul meridionalismo. Nord e Sud nella storia d'Italia*, a cura di S. Cassese, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 29-56.

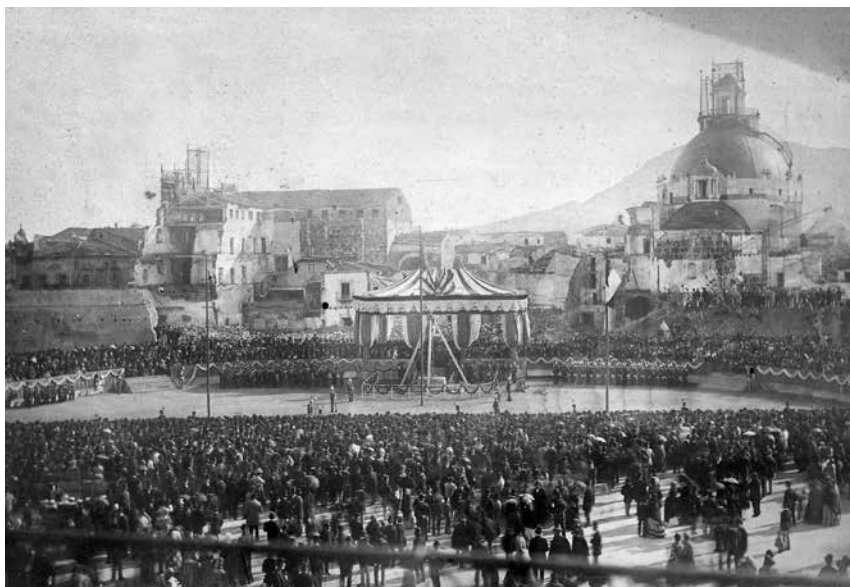



Fig. 4. L'inaugurazione del cantiere del Teatro Massimo a Palermo, 1875

Siamo ormai a un decennio e mezzo dal 1860, e la fazione dei «proprietari» siciliani a cui appartiene Bordonaro si chiede da qualche tempo quali siano stati i benefici del processo di unificazione. Il nuovo regime fiscale e le istanze di centralizzazione non avevano giovato, e secondo questa linea di pensiero, la rappresentaza parlamentare isolana doveva servire soprattutto a limitare le ingerenze di Roma sull'economia siciliana.[58]

Intanto però, a Palermo, occorreva rappresentare la piena partecipazione della città allo sviluppo nazionale e si era scelto, una decina di anni prima, di provvedere in modo eclatante. Nel 1864, era stato indetto un concorso per la costruzione di un teatro lirico, in grado di competere per capienza e fasto, con le altre capitali europee. Non erano mancati i ritardi e le polemiche, ma alla fine, aveva vinto un architetto di grande ingegno, al quale era toccato di interpretare le esigenze della città moderna alle soglie dell'Unità, Giovan Battista Filippo Basile. Il 12 gennaio 1875, si celebra la cerimonia di inaugurazione dell'inizio del cantiere: Bordonaro non può mancare, è al fianco del sindaco Antonio Starrabba, marchese di Rudinì, e delle autorità locali. Dell'evento conserva una fotografia, eseguita da Emanuele Giannone (fig. 4). Nelle elezioni politiche del 1876 invece, dopo quindici anni di governo della Destra, arriva il momento di Agostino Depretis, al primo di otto mandati da presidente del Consiglio. Bordonaro viene rieletto e trova ora posto nei banchi dell'opposizione. Sarà una legislatura ricca di interventi per lui: esercita soprattutto un controllo sull'azione dell'esecutivo in materia fiscale. Dopo aver denunciato un'irregolarità commessa dalla provincia di Reggio Calabria, nel vincolare il bilancio per i successivi cinquant'anni in modo da assicurare il pagamento dei centesimi addizionali

58. Berselli, *I problemi della Sicilia* cit. nota 53, pp. 746-755: 748.

Fig. 5. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Battaglia di Lepanto*. Roma, Galleria Colonna

dell'imposta fondiaria, fra le prime proposte del deputato c'è una riforma dell'ordinamento tributario. Il suo modo di guardare all'economia del Sud Italia è tutto fondato sulla libertà individuale, su cui non devono gravare le imposte statali. E quando avverte che la discussione potrebbe ledere i suoi interessi, spesso Bordonaro in Parlamento rivendica il concetto: in merito alla riforma delle circoscrizioni in Sicilia, teme che la proprietà privata sia attaccata a vantaggio dei territori comunali. Proprio «il libro di Sonnino» viene confutato, offrendo alla Camera altre cifre dei pagamenti delle imposte che spettano alla «classe rurale». Il ministro dell'interno, che ora è Giovanni Nicotera, respinge al mittente le critiche di Bordonaro, e a lui si associano diversi altri deputati. L'attacco più duro arriva da Luigi Pianciani, socialista di lungo corso, che aveva vissuto in pieno l'avventura unitaria. Forse agli occhi di questo riformista spoletino, che aveva conosciuto Karl Marx in esilio e sposato la causa mazziniana, Bordonaro è solo un piccolo freno rispetto all'avanzare di uno sviluppo sociale:

> Io ricordo, onorevole Bordonaro, una giornata gloriosa per la Sicilia, ed è quella nella quale i baroni rinunciarono i primi ai loro privilegi nel Parlamento del 1812. Ebbene, se un giorno i possidenti siciliani, nel loro stesso interesse, miglioreranno la condizione dei coltivatori, io credo che sarà pure un bel giorno per la Sicilia, glorioso per loro, utile a tutti.
>
> Il mio onorevole oppositore, come uno dei più grandi proprietari, spero vorrà fra i primi dare quest'esempio.

Ma Bordonaro non cede di un millimetro, e replica:

> In quanto poi al consiglio che l'onorevole Pianciani mi dirige, come proprietario, io l'accetto di cuore, e continuerò a far del mio meglio per sollevare la condizione dei contadini che attendono al lavoro delle mie terre; però io lo pregherei di rivolgere anche questo consiglio a tutti gli altri proprietari d'Italia, imperocché credo che tutti ci troviamo presso a poco in condizioni identiche, essendo inutile di sperare il miglioramento della sorte dei coltivatori quando la condizione dei proprietari, non è delle più felici.[59]

Un altro spettro per la Destra stava prendendo corpo, nella vita politica del paese. È quello di Francesco Crispi, di sedici anni più anziano di Bordonaro. A quel tempo è presidente della Camera, e si sta adoperando per costruirsi una reputazione da statista, che nel giro di qualche anno lo porterà a interloquire con i principali uomini politici europei, quali Bismarck e Gambetta. Il primo scontro fra i due si produce proprio a Montecitorio, mentre si discute un progetto di legge sulla tassa sui fabbricati, che Bordonaro giudica «gravissima». Il deputato aveva chiesto di poter intervenire, ma i tempi non erano stati rispettati. Crispi riprende quindi l'inesperienza di Bordonaro:

> Ella è nuovo nella vita parlamentare; e quindi può ignorare che una legge, la quale non sia almeno distribuita 24 ore prima, non può mettersi in discussione.

La replica di Bordonaro è solo il primo atto di un contrasto con Crispi che percorrerà tutta la sua vita politica:

> In quanto poi alla severità dell'onorevole presidente io sono il primo a fare omaggio ad essa perché riconosco in lui il potere disciplinare della Camera. Però non credo che questa severità debba dare il diritto di rimproverare ingiustamente coloro che sono immeritevoli di rimprovero; e poiché ritengo nella mia coscienza di non essere venuto meno al mio dovere non posso tollerare che mi si rimproveri di negligenza.

---

59. Gli interventi di Bordonaro e di altri parlamentari, da cui sono tratti i virgolettati, si trovano in *Atti Parlamentari. Camera dei Deputati*, Legislatura XIII, I sessione, Discussioni, pp. 686-689, 2487-2492, 4161-4163. Il riferimento è valido anche per le citazioni successive.

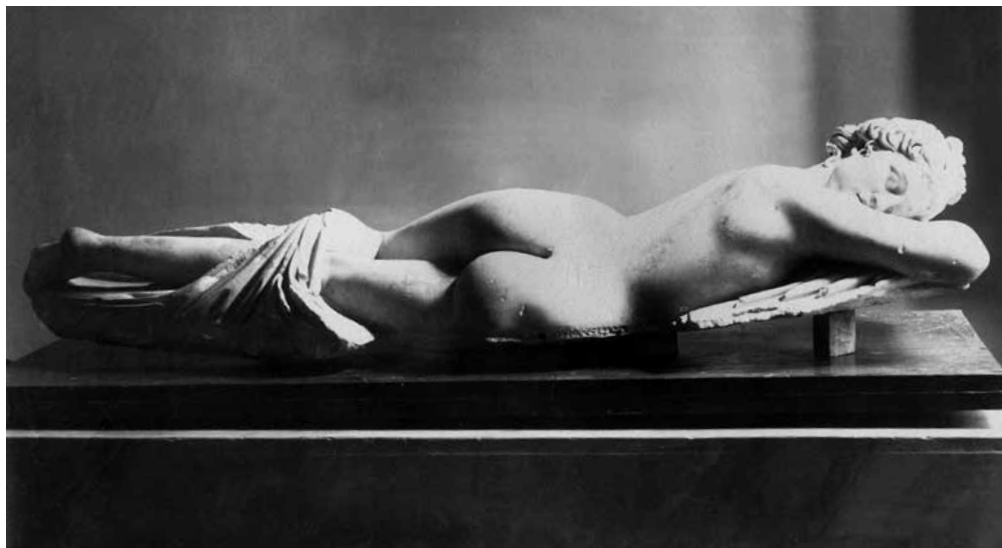



Fig. 6. Scultore romano del II a. C., *Ermafrodito dormiente*.
Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme

Per tutto il seguito della discussione, Bordonaro continua a proporre emendamenti, che però vengono sempre respinti dal governo. Qualche mese dopo, interroga il ministro dei Lavori pubblici sullo stato di avanzamento della costruzione della ferrovia fra Campobello e Licata, oppure cerca di favorire i vini siciliani ad alta gradazione alcolica nella trattativa condotta dall'Italia sul dazio di importazione dei prodotti stranieri in Francia. Cerca sempre di favorire uno sviluppo economico, fortemente limitato dalle imposizioni fiscali: oltre alla tassa sul macinato, Bordonaro cerca di contenere anche le imposte sul legname.

Frequentando Roma, Bordonaro familiarizza con il contesto di una capitale che punta a sprovincializzarsi. Nel 1877, è ancora presto per aspettarsi passi decisivi in termini di collezionismo, ma per acquisire un *Fauno alla mensa di contadini*, un piccolo olio su rame, partecipa alla vendita della collezione Colonna e nelle sue note ricorda che l'asta venne «sospesa dopo due giorni». E anche il primo quadro comprato a Firenze, una *Sacra Famiglia*, conta perché l'antiquario Adolfo Bauer «disse provenire dalla galleria del Marchese Braschi di Roma».[60] I palazzi dell'aristocrazia romana esercitano probabilmente un certo fascino su Bordonaro, a giudicare dalle prime fotografie annotate, dove spiccano appartamenti fastosamente arredati, volte affrescate e soprattutto pinacoteche di famiglia (fig. 5). Capolavori di arte antica, visibili in quantità nei musei dell'Urbe, lo lasciano senza parole, come accade nel caso dell'*Ermafrodito Costanzi* (fig. 6):

60. Per il dipinto proveniente dalla galleria Colonna, «Catalogo dei Quadri», n. 207; per il quadro Braschi, pure acquisito nel 1878, «Catalogo dei Quadri», n. 380. Come si evince da una nota nel retro della foto alla fig. 5, Bordonaro visita la galleria Colonna l'8 ottobre 1871.

> Stupenda statua di Ermafrodito giacente e dormiente trovata negli scavi al Teatro Costanzi. Soprattutto bello del genere che rimane in parte mutilato (e manca un avambraccio e la parte anteriore di una gamba e due dita della mano). È in un gabinetto esterno del Museo Esquilino alle Terme Diocleziane

Forse il deputato, alle prime armi con il collezionismo, va intuendo che l'abolizione del fedecommesso è un'occasione storica, per la sua generazione di ricchi. E si può guadagnare un primato, nelle logiche postunitarie, anche con l'acquisizione di opere dalla provenienza illustre. D'altronde il prozio si era arricchito acquistando terre, ma per chi intendeva consolidare capitali in Sicilia i margini di azione si andavano restringendo. Eppure le attenzioni per le proprietà non diminuiscono e le tensioni accumulate in questi anni vengono allo scoperto nel dibattito sulla bonifica dell'agro romano.

> I proprietari romani hanno il torto di possedere una proprietà deprezzata e di non avere i mezzi di migliorarla lasciando sussistere il latifondo. Si grida dalla Commissione citando Plinio: *Latifundia perdidere Italiam*; ma quando Plinio scriveva, ancora il latifondo inglese esisteva, quel latifondo che noi vorremmo avere la gloria e la fortuna di possedere. [...] Da noi la parola latifondo suona *squallore, miseria*; in Inghilterra invece suona *ricchezza, prosperità*. [...] Signori, io sarei fortunato il giorno in cui vedessi sparire dall'Italia il latifondo; personalmente poi ne sarei assai lieto, e contrariamente alle asserzioni dell'onorevole Mantellini, vorrei trovarmi nella condizione in cui si troveranno fra breve i proprietari romani; ma perché il latifondo scompaia occorre ben altro che leggi. Occorre che il paese sia veramente prospero e ricco, che abbia dei milioni di risparmi per intraprendere quella coltura intensiva di cui si parla tanto leggermente, e che non si sa cosa sia e cosa costi.[61]

L'idea che l'Inghilterra sia il paese da cui l'Italia deve prendere esempio assurge a manifesto politico in un lungo intervento, che Bordonaro tiene alla Camera il 29 marzo 1879. Il tema è sempre la revisione della tassazione degli immobili, e alla fine, il deputato è acclamato dai colleghi di partito:

> Signori, io accetto la trasformazione voluta dall'onorevole ministro, il quale vuole che paghino sempre gli abbienti. Già credo che pagano sempre gli abbienti, perché chi non ha non paga. Ma non spremete troppo questi abbienti, lasciateli vivere, perché in fondo sono essi che danno il lavoro, ed il lavoro è sorgente di prosperità e scuola di morale per le classi diseredate (Benissimo! Bravo! *a destra*).

Il ministro delle Finanze si preoccupa di replicare punto per punto agli argomenti di Bordonaro. Agostino Magliani avrebbe retto le sorti della politica economica italiana per

61. *Atti Parlamentari. Camera dei Deputati*, Legislatura XIII, sessione del 1876-1879, Discussioni, pp. 5349-5354, anche per la citazione seguente.

tutto il decennio a venire, configurandosi come un nuovo Quintino Sella, ma proveniente stavolta dallo schieramento opposto. Intanto, in piazza di Spagna, nel negozio di Filippo Tavazzi, Bordonaro compra per poche lire un *Paesaggio* della maniera di Poussin e un'*Immacolata Concezione* di scuola bolognese del Settecento. Questo antiquario è spesso ricordato come fornitore del grande conte russo Grigorij Stroganoff e farà fortuna al punto da poter acquistare il villino ai Parioli che Ernesto Basile aveva progettato nel 1887, in stile neomoresco, per il pittore spagnolo José Villegas y Cordero.[62] Dalle sue mani e dalla ditta fondata dal figlio, la Jandolo & Tavazzi, passeranno poi vendite decisive, a voler tracciare la storia delle dispersioni delle collezioni italiane, non escluse quelle siciliane: dalla vendita della collezione dello stesso Stroganoff, insieme a quella del duca di Camastra (1898)[63] a quella di Ignazio e Vincenzo Florio (1934)[64], oltre alle aste, più note, della collezione di Antonio Santini («Tutta la Roma colta andava a visitarla e ammirava specialmente la collezione di primitivi ferraresi…») e di Elia Volpi.[65] Una bozza di lettera inviata da Bordonaro alla moglie, trovata nel retro di una lista di «Oggetti comprati in Firenze 1880», illumina l'atmosfera di questi anni di formazione da collezionista, in cui spesso si limita a osservare i movimenti del mercato:

> Domani anderò a S. Donato, ma da spettatore come puoi ben supporre non essendo possibile, con tanti milionari, di poter pretendere a comprare cosa alcuna. I quadri come avrai letto sul giornale sono andati a prezzi favolosi; si pagavano perfino 105 mille lire per un solo quadretto fiammingo![66]

62. Due fotografie (una del cantiere esterno e una dell'interno a opera ultimata) e una sezione del progetto di Basile sono in E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, Palermo, Novecento, 2002, pp. 40-41, 52-53. Le notizie su Tavazzi si ricavano dalle importanti memorie dello storico dell'arte e archeologo Ludwig Pollak, *Römische Memorien. Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893-1943*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1994, pp. 142-143. Su Stroganoff, cfr. ora V. Kalpakcian, Il conte Grigorij Stroganoff e il mercato dell'arte nella Roma sabauda, in Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda, a cura di A. Bacchi, G. Capitelli, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2020, pp. 147-164.

63. *Catalogue des objets d'art anciens du Moyen-Age et de la Renaissance appartenant à M. le Comte Grégoire Stroganoff, à M. le Duc de Camastra et à un autre collectionneur*, banditore Philippe Tavazzi, Roma, Casa di Vendite Guido Tavazi, 14-22 aprile 1898.

64. *Catalogo degli oggetti provenienti dalle collezioni dei Signori Ignazio e Vincenzo Florio di Palermo. Vetri veneziani, maioliche, porcellane, oggetti di scavo, arazzi*, Roma, Casa di Vendite Jandolo & Tavazzi, 19 marzo-4 aprile 1934.

65. Sulla collezione Santini: L. Scardino, *La collezione d'arte di Antonio Santini*, Ferrara, Liberty House, 2004; R. Ferrazza, *Elia Volpi e la commercializzazione della maiolica italiana, cifra di gusto ed elemento di arredo indispensabile nelle case dei collezionisti americani*, in *1909. Tra collezionismo e tutela. Connoisseurs, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 novembre 2009-10 gennaio 2010; Orvieto, Museo Archeologico Nazionale, 13 marzo-6 giugno 2010), a cura di L. Riccetti, Firenze, Giunti, 2010, pp. 257-266. La citazione è da Pollak, *Römische Memorien* cit. nota 62, p. 142; un libro fondamentale anche per la ricostruzione del contesto.

66. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 2.

Fig. 7. Domenico Pieratti, *Pastore*.
Berlino, già Kaiser-Friedrich-Museum, disperso durante la Seconda Guerra Mondiale

A San Donato c'era la villa dei Demidoff, una delle più ambiziose residenze progettate nell'Europa dell'Ottocento, e la notevole collezione che vi era stata ospitata era andata in gran parte all'asta, a Parigi, dieci anni prima. La raccolta era quindi già un mito, anche per la storia di Anatole Demidoff, tanto ricco quanto inviso agli zar, fanatico di Napoleone e delle attrici parigine, ma soprattutto disposto a spendere una fortuna per assicurarsi un Delaroche, un Ter Borch o un vaso di Sèvres che proveniva dalle collezioni di Luigi XV. I nuovi ricchi affollavano infatti la villa, già spogliata dei suoi arredi principali, e Bordonaro partecipa a un momento di svolta nella storia del gusto: i «tanti milionari» con cui non può competere sono il barone Nathaniel Rothschild o Edouard André, come testimonia la lista degli acquirenti diffusa dai giornali del tempo. La ricchezza dei Demidoff proveniva dalle miniere negli Urali, sfruttate in modo intensivo per estrarre argento o malachite; ora toccava al ceto internazionale dei banchieri o degli industriali dimostrare che le loro collezioni potevano essere comparate con quelle di principi e re del passato.[67]

Forse, in questi primi anni Ottanta, per uno come Bordonaro, Firenze fornisce stimoli visivi e culturali più intensi di Roma, anche in termini di informazioni sul mercato dell'arte. In quegli anni aveva prodotto scalpore la vendita di un *San Giovannino* (fig. 7), comunemente creduto di Michelangelo, da parte del conte pisano Ludovico Rosselmini-Gualandi ai Musei imperiali di Berlino, con la fondamentale mediazione di un giovane funzionario, Wilhelm von Bode, e di un abile antiquario di base a Firenze, Stefano Bardini.[68] Bordonaro conosce il prezzo esatto della vendita, come annota nel retro della foto:

67. Sulla vendita e il clamore che genera il personaggio: F. Haskell, *Anatole Demidoff and the Wallace Collection*, in *Anatole Demidoff, Prince of San Donato*, London, The Wallace Collection, 1994, pp. 9-31.

68. Sulla vendita del *San Giovannino*: A. M. Voci, *Wilhelm Bode e il falso Michelangelo*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», xxxvii, 2010, pp. 265-278; sulla vicenda critica, F. Caglioti, *Il 'San*

L'originale era nel palazzo Pesciolini ora Rosselmini in Pisa e fu venduto per Lire 140/mila alla Galleria di Berlino

Fig. 8. Galleria dell'Accademia di Pisa, verso il 1880

D'altronde, anche sul versante dei musei, non si poteva prescindere da quello che succedeva a Firenze, mentre nella maggior parte dei casi la disposizione delle opere poteva essere meno accurata (fig. 8). La Real Galleria antica e moderna, oggi Galleria dell'Accademia, era parecchio in vista sin da quando, nel 1873, il *David* di Michelangelo era stato lì trasferito da piazza della Signoria. Il nuovo impianto museale progettato da Emilio de Fabbris, completato nel 1882, permetteva di comprendere la vicenda di un artista per antonomasia considerato divino. Ma non solo i *Prigioni* funzionavano come anticamera della perfezione raggiunta con il *David*. Nel nuovo allestimento, le epoche anteriori della pittura italiana concorrevano a costruire un «progresso dell'arte» che includeva il Tre e il Quattrocento fiorentino come presupposti fondamentali. Se seguiamo Bordonaro in un immaginario attraversamento dei musei fiorentini, probabilmente lo ritroviamo a Palazzo Pitti (fig. 9), agli Uffizi o al Bargello. Il Museo Nazionale aveva aperto nel 1865; dopo aspre polemiche, aveva prevalso una linea conservativa, che preferiva la ricostruzione del Medio Evo municipale a un'impostazione da museo artistico-industriale, sul modello di quanto fioriva in Europa (il South Kensington a Londra, l'Hôtel de Cluny a Parigi, il Kunstgewerbe a Berlino). Eppure la storia di un museo non si può mai scrivere a tavolino, e la fortuna del Bargello – a differenza delle altre gallerie fiorentine – sarebbe stata proprio di ricevere importanti lasciti da collezioni pubbliche e private, che ne avrebbero cambiato la fisionomia proprio in senso moderno, e concedendo ampia

*Giovannino' mediceo di Michelangelo*, «Prospettiva», 2012, 145, pp. 2-81: 4-5. Sulla Firenze di questi anni, cfr. principalmente P. Barocchi, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 211-377, e P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *I Carrand e il collezionismo francese 1820-1888*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1989), Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1989.

Fig. 9. Palazzo Pitti a Firenze, verso il 1880

visibilità alle arti decorative. Una ricchezza polifonica di tecniche e materiali avrebbe pervaso le sale dell'antico palazzo del Podestà fiorentino, dove amatori e collezionisti potevano studiare bronzi rinascimentali, maioliche di Urbino o di Deruta, armi disposte nel gran salone al piano terreno, oreficerie di vari secoli, robbiane, monete, avori e sigilli.

Quando rientra in Sicilia, Bordonaro ritrova sul tavolo gli stessi problemi per cui si batte da anni. Nel 1880, deve ripresentarsi davanti ai suoi elettori e una pubblicazione ritrovata nella Biblioteca comunale di Palermo ci riporta al clima delle piazze assolate dove si tiene un suo comizio:

> Due importanti problemi affrontò la legislatura passata, l'abolizione cioè della tassa sul macinato, e le costruzioni ferroviarie, ma entrambi risolvette a metà e nel modo meno felice. L'abolizione della tassa sul macinato, elevata a quistione politica per effetto dell'errore della destra, che volle nella percezione esagerare i criteri fiscali, se fu atto assai discutibile dal lato finanziario, fu indubbiamente atto ingiusto ed impolitico. Limitata al solo così detto secondo palmento, esso sanzionò una ingiustizia, accordando il beneficio a talune privilegiate provincie, e rendendo sempre più mostruosa la disparità di trattamento fra le diverse popolazioni del Regno. Io porto avviso che quella tassa avrebbe potuto conservarsi modificandola,

> ma poichè la si volle abolire a vantaggio di una sola parte del Regno, ove la quisitione ritornasse alla Camera ed io avessi l'onore di sedervi, non esiterei a dare il mio voto favorevole all'abolizione: né la taccia di cedere a sentimento regionale mi commoverebbe, imperocché io così agendo non faccio che seguire le orme di coloro che ispirandosi ad interessi nobili di certo ma locali, non intesero per fermo promuovendo l'abolizione della tassa sui cereali inferiori, ledere i diritti delle altre popolazioni d'Italia. Solo la minaccia del nemico alle porte della patria, m'imporrebbe il dovere di conservare quella tassa; l'ombra dello spareggio mi fa meno paura di quella della giustizia offesa.[69]

Le motivazioni espresse da Bordonaro tratteggiano una ripartizione ingiusta di «privilegi» e «vantaggi», che favoriscono il Nord a discapito del Sud, nella sua interpretazione. La proposta di legge sull'abolizione della tassa sul macinato, con la quale Minghetti sperava di ingraziarsi la Sinistra, è pesantemente osteggiata dai parlamentari siciliani di orientamento conservatore, che fanno sentire le loro ragioni nella *Gazzetta di Palermo*.[70] L'altra questione su cui battere è sempre quella delle «costruzioni ferroviarie».

> Altro problema importante fu quello delle costruzioni ferroviarie ma anche questo venne risoluto infelicemente e con criteri esclusivamente politici; si vollero accaparrare simpatie, soddisfare ambizioni, attutire sdegni, facendo getto di milioni a centinaia, per riuscire a fare una legge ineseguibile, che avendo l'apparenza di contentar tutti, non soddisfa alcuno. La generazione attuale non avrà certo la fortuna di poter godere dei benefici che da quella legge si attendea.

Trascorsa la tornata elettorale in cui il deputato si assicura la seconda rielezione, nei primi giorni del gennaio 1881, il re e la regina visitano Palermo. Bordonaro è avvisato dal prefetto che la sua carrozza fa parte del «Corteggio Reale» e gli viene anche accordata una «speciale udienza».[71] Forse sta maturando la sua nomina a senatore e la sua vicinanza ai moderati nazionali: oltre al biglietto da visita di Depretis, fra le carte si conserva un'altra lettera «urgentissima» del prefetto:

> 3 luglio
>
> Onorevolissimo Signor Barone
> Oltre il telegramma della Presidenza della Camera, che Le accludo, altro ne ho ricevuto questa notte dal Presidente del Consiglio, che m'incarica di pregarla di partire senza indugio

---

69. Lo scritto è stato di certo raccolto da Gioacchino Di Marzo, bibliotecario di cui si parlerà spesso nel corso di questo libro. Il nome dell'autore è stato scritto a mano: [G. Chiaramonte Bordonaro], *Agli elettori del collegio di Terranova di Sicilia*, [Palermo, 1880], in *Opuscoli diversi*, Biblioteca comunale di Palermo, collocazione XLVI C 91, n. 15, da cui è tratta anche la citazione seguente.

70. Berselli, *I problemi della Sicilia* cit. nota 53, pp. 746-755: 751-752.

71. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 10, che contiene i documenti indicati. La citazione seguente è tratta dal telegramma contenuto in questa busta.

Fig. 10. Bernardino di Betto, detto Pinturicchio, *Cristo al Calvario*.
Isola Bella (Stresa), collezione Borromeo

per Roma, dicendole a nome suo che l'assenza degli amici può avere le più gravi conseguenze.
Voglia gradire, Onorevolissimo Signor Barone, i sensi della mia sincera osservanza

Nel telegramma, era chiaro che alla Camera si sarebbero votati «a scrutinio segreto i bilanci definitivi» e non ci si poteva permettere una sconfitta.

Pochi mesi dopo, quando visita l'Esposizione Nazionale di Milano nel 1881, si apre per Bordonaro un altro sipario. La «capitale morale» d'Italia squadernava a pieno le sue forze, ricorrendo a Ettore Ponti o a Giacomo Feltrinelli, rampolli di famiglie le cui ricchezze erano fondate sul tessile o sul legname, e non temevano imminenti diminuzioni. All'entrata del Palazzo dell'Industria, nei giardini pubblici, ammirando il fregio scolpito da Emilio Bisi, Bordonaro avrà forse pensato che quell'*Italia che incorona la Scienza e l'Industria* in fondo era anche la sua, nonostante le fonti del suo reddito in Sicilia fossero a suo

avviso ingiustamente vessate. Era la prima volta che si poteva attraversare, in una sola esposizione, l'intero apparato produttivo del paese. Il fascino maggiore lo esercita, per il deputato siciliano, la Rotonda della Ceramica: l'edificio a pianta centrale era il fulcro del progetto espositivo e la luce del giorno entrava da un lucernario o dalle lunette della cupola. Qui trova gli stands di Mighetti, Farina, Ginori, Cantagalli, Richard e Castelfranco-Albani: da quest'ultimo acquista un vaso e un'anfora.[72] L'esperienza però lascia il segno. Passa solo un mese e Bordonaro entra nel negozio di Cantagalli, fuori porta Romana, a Firenze. È affascinato dal Rinascimento e dall'arte islamica: compra vasi a «decorazione persiana» o «genere damasco», vasi «Granada di stile del 400», o vasi, da Cecchi, «con la Leda di Raffaello nel centro», come dicono le ricevute. In una nota del gennaio 1882, ricorda di aver comprato, a Roma, «da un mercante turco tre mattoni persiani con figure a cavallo in rilievo, pel prezzo di lire 210».[73] Sono cifre poco significative, ma sta per imboccare una via precisa. A volte, scambia i ricavati della sua produzione vinicola con interi servizi di piatti:

Fig. 11. Bernardino Luini, *Susanna e i vecchioni*. Isola Bella (Stresa), collezione Borromeo

> Gli 11 piatti che si comprarono col Marsala sono n° 6 a coppe giapponesi fiori rilevati, 3 grandi chiari notti all'orlo, 2 grandi e 1 mezzano giapponesi Lisci.

Alcune note scritte nel retro di tre fotografie Marcozzi (figg. 10-12) lasciano sospettare che Bordonaro, prima di lasciare Milano, abbia visitato la collezione Borromeo, aperta al pubblico due volte a settimana, di pomeriggio:

72. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 3. Sull'esposizione: F. Zanella, *L'Esposizione Nazionale di Milano 1881: gli strumenti della rappresentazione: architettura ordinamento allestimento*, «Arte lombarda», CLX, 2010, pp. 73-93.

73. Tutti i documenti relativi agli acquisti del 1881-1882 si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 3. Sulla ditta di Ulisse Cantagalli e dei suoi figli: *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 30 settembre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, Firenze, Polistampa, 2011. La ditta fiorentina dei «figli di Giuseppe Cantagalli» è ricordata anche da S. Cretella, *Arti decorative a Torino nel 1884. Per uno "stile nazionale"*, Treviso, ZeL, 2014, pp. 67-70.

Fig. 12. Cesare Magni (attr.), *Adorazione dei Magi*. Isola Bella (Stresa), collezione Borromeo

Stupendo quadro di piccolissima dimensione un poco più della presente fotografia. Il colorito assai ben conservato ma la tavola siccome è dipinta specialmente nella parte superiore è assai guasta. È però ancora un giojello [fig. 10]
Quadro a poco meno della metà del vero. Mano fine e bellissimo dell'immortale Raffaello Lombardo. È nella sala III e porta il n. 68 del catalogo generale. È uno dei migliori della Sala [fig. 11]
Dipinto su due fronti ma assai ben conservato e fine di colore però ai bordi sembra ritagliato [fig. 12]

Pinturicchio e Luini sembrano oggetto di immediate predilezioni, in piena linea con il sentire dei decenni. Forse, proprio per vedere le opere del «Raffaello lombardo», Bordonaro si dirige anche a Como e oltre a una foto, probabilmente tratta da una copia, della *Pala Trivulzio* (fig. 13), come ricordo della gita conserva numerose riproduzioni dedicate alle chiese romaniche.[74] Nella nota nel retro della foto, le critiche rivolte a Luini sono però dovute a una riproduzione per nulla fedele:

74. La fortuna della *Susanna* Borromeo negli anni della foto Marcozzi è puntualmente ripercorsa da M. Romeri, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 160-164. Per la *Pala Trivulzio* nella Cattedrale di Como, cfr. G. Renzi, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 43-50. Le ricevute degli acquisti romani si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 4.

> Quadro su tela ad olio a destra entrando dalla porta maggiore l'ultimo altare prima della crociera ove si trova anche la statua in marmo di Sant'Isidoro. Tela che conserva ancora una meravigliosa freschezza di colore; e benché l'esecuzione delle figure sia abbastanza stupida e il soggetto freddissimo e convenzionale fa impressione appunto per il colore vivo ed armonioso

Quando rientra a Roma si reca alla vendita della collezione De Poletti, presso i periti Cantoni, dove acquista in gran quantità vasi, tazze, fruttiere, bassorilievi, crocifissi, anelli, monete, medaglie, credenze e piatti. Neanche il tempo di organizzare la spedizione per Palermo e dopo circa dieci giorni lo ritroviamo a un'altra asta: bandita da un'impresa anonima, va in vendita la collezione Bonamico. Stavolta Bordonaro acquista sei dipinti: oltre a un'*Adorazione dei pastori* attribuita ad Arcangelo Salimbeni, spicca una *Madonna con il Bambino* (tav. IX), che secondo il banditore è di mano di Anton van Dyck. Nella copia del catalogo di sua proprietà, Bordonaro annota un dubbio: «piuttosto scuola spagnola o Luca Cambiaso», ma poi si convincerà di aver comprato un Van Dyck, come scrive nel «Catalogo dei quadri».[75] L'opera è in realtà una derivazione dalla *Madonna con il Bambino* di Van Dyck del Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. PD.48-1976). L'autore sembra attivo nel contesto genovese o siciliano del Seicento, in cui è forte l'astro del grande pittore fiammingo.[76] Per Bordonaro, il dipinto avrà sempre una certa importanza e quando ricorda nel suo catalogo la provenienza dalla collezione Boutourlin, si balocca con un'idea tenera:

> Dietro il quadro scritta provenienza del Conte Boutourlin. Singolare la somiglianza straordinaria del bambino col figlio dell'attuale Conte Boutourlin che conobbi a Camaldoli.[77]

Passano altri sette giorni e Bordonaro acquista serie consistenti di monete antiche, alla vendita della raccolta numismatica del magistrato Salvatore Fusco. Spiccano, fra i tanti lotti aggiudicati, i soldi coniati dalle zecche dei re normanni in Sicilia, o di Federico II.[78] Una nota ritrovata all'interno del catalogo di vendita della collezione Fusco indica che sta maturando un'attenzione per edizioni pregiate di libri d'arte e le stampe in esse incluse:

---

75. *Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni di cui la vendita al pubblico incanto sarà fatta nella sede dell'impresa di vendite in Roma, Sale di Dante, il 6 febbraio 1882 e giorni consecutivi*, Roma, Eredi Botta, 1882, pp. 17-18, 20, 23-25, 28.

76. Ho ripercorso di recente la vicenda bibliografica di questo dipinto, ricca di passi falsi: C. Gulli, in *Sicilie pittura fiamminga*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 2018), a cura di V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca, Palermo, Fondazione Federico II, 2018, pp. 120-121.

77. «Catalogo dei Quadri», n. 49.

78. La vendita della collezione Fusco si tiene il 13 febbraio 1882. Le ricevute sono conservate in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 5. Il catalogo della vendita Fusco si conserva ancora oggi nella biblioteca di villa Bordonaro alle Croci (d'ora in poi BVCB): *Catalogo della collezione Fusco. Monete medaglie suggelli, pesi, tessere ecc., di cui la vendita a licitazione pubblica sarà fatta nella sede della società in Roma sotto la direzione del Sig. Raffaele Dura*, Roma, Tipografia Elzeviriana, 1882. La nota trascritta in seguito è stata lasciata nel volume.

Fig. 13. Bernardino Luini, *Madonna con il Bambino fra angeli e i Santi Girolamo, Antonio, Nicola da Tolentino e Agostino* (*Pala Trivulzio*). Como, Duomo

Bordonaro confronta, in biblioteca a Pisa, edizioni della *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, o della *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* di Giovanni Rosini, fra le pubblicazioni più serie a sua disposizione:

> Cicognara Leopoldo Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, vol 7 in 8 Prato, Giacchetti, 1823 (1)
>
> Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara Pisa presso Nicolò Capurro coi caratteri di F. Didot 1821
>
> La edizione ultima non pregiata. Le incisioni ordinate conformemente
>
> Alla Biblioteca di Pisa ho trovato le seguenti due edizioni
> Storia della Pittura Italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini. Pisa presso Nicolò Capurro 1839 in 7 volumi in 8° colle stampe intercalate nel testo portanti il numero delle pagine cui si riferiscono (queste due opere la 2° edizione fatta coi rami composti da un inglese è niente pregiata per la poca nitidiezza dei medesimi e per la confusione con cui sono allegati i disegni) 7 volumi di questa edizione portano le seguenti date
>
> […]
>
> L'esemplare suddetto è marginato, bella carta, bei caratteri, anche più belli dell'altra edizione ed esistenti nella prefazione la 1° edizione a p. 148 rigo 14 nella prima edizione è scritto Teofane e nella seconda è scritto senza lo spostamento della lettera n.
>
> L'altra edizione cioe la 1° componesi di N 7 volumi portanti gli anni stessi come all'altra e colle stesse incisioni un po' più fresche. A questa 1° edizione vi sono annessi due volumi di incisioni in folio a contorno in num. di 217 portanti, il frontespizio Storia della Pittura Italiana etc., coll'elenco delle tavole e senza testo e senza referenza alcuna ai 7 volumi della Storia.

Il mese dopo, presso l'impresa di vendite milanese di Giulio Sambon, va all'asta la collezione di Giuseppe Toscanelli: è un'altra occasione storica, ma stavolta non è più in gioco il «goût Rothschild». Questo deputato liberale veniva da una delle famiglie più ricche di Pisa, e da giovane aveva ragionato su come modernizzare l'imprenditoria agricola in Toscana, investendo le rendite in nuovi terreni o in nuovi sistemi produttivi. Poi aveva sposato una nobile fiorentina, Vittoria Altoviti, mentre sua sorella Emilia era diventata la colta animatrice del «salotto rosso» di Borgo dei Greci, dove i liberali toscani usavano riunirsi, attorno a lei e al marito Ubaldino Peruzzi, più volte sindaco di Firenze. Ma anche questi uomini politici avevano bruciato energie e speranze durante il quindicennio di governo della Destra, e per loro, anche economicamente, era iniziata una stagione di declino. Toscanelli aveva raccolto un discreto numero di primitivi toscani, scelti spesso con attenzione alla qualità, e l'asta servì a immettere nel mercato dipinti del Tre e del Quattrocento, che

rientravano negli interessi della generazione di collezionisti a cui apparteneva Bordonaro.[79] Ma in quei giorni il deputato è impegnato a Palermo, nelle celebrazioni per il sesto centenario del Vespro, che si svolgono al Teatro Politeama.[80] Come vedremo, riuscirà ugualmente in futuro a entrare in possesso di due opere passate alla vendita Toscanelli del 1882.

Bordonaro è puntualmente rieletto alla Camera, e anche nella quattordicesima legislatura si batte per la costruzione delle ferrovie: ora è il tratto Terranova-Licata, della linea che arriva a Siracusa, che sta in cima ai pensieri del deputato. Ma si sarebbe ancora dovuto aspettare a lungo, e le elezioni dell'ottobre 1882 lo riconfermano come deputato: sarà il suo ultimo mandato, prima di diventare senatore. Al governo si insedia nuovamente Depretis, assertore ormai dichiarato del trasformismo e pronto ad allearsi con la Destra di Minghetti, per dare vita a un'intesa moderata che si prospetta di lunga durata. Per Bordonaro è il momento di rincarare la dose: nel 1883, durante un dibattito sulla riforma della tassa doganale, si esprime contro il recente «aumento considerevole sulla tassa di fabbricazione degli alcool».[81] A fronte di un calo delle distillerie di minore importanza, da imprenditore, ritiene che l'esenzione dal dazio potrebbe agevolare lo sviluppo delle aziende più solide. Bisognerà credere che i ricavi delle aziende vinicole, ancora in espansione nella provincia di Trapani, costituissero per Bordonaro un solido incoraggiamento agli acquisti di opere d'arte. Gli acquisti del 1883 si concentrano tutti fra ottobre e dicembre: qualche maiolica di imitazione comprata a Napoli e poi Roma, dove fa incetta di chincaglierie, da un certo Ettore Orlandi, in piazza Colonna. La varietà degli oggetti si chiarisce leggendo un documento di spedizione:

> 1 cassa piccola velocità tripode imitazione bronzo e un tappeto turco 6 casse piatti giapponesi, vasi etruschi, 1 anfora bronzo, 2 coppe con rame di saké e due cartocci con rose, 2 mensole ad angolo di Faenza.[82]

Alla vendita della collezione di «Francesco Conte Zichy», indetta dal perito Pietro Paolozzi, Bordonaro compra un servizio da thé, tazze, vasi e servizi di piatti.[83] Si tratta dei primi acquisti di porcellane, ma è più chiaro quel che succede nel marzo seguente, quando va all'asta la collezione Genolini, perché stavolta l'occasione è più propizia. L'ingegnere Angelo Genolini era appena diventato direttore della filiale milanese dell'impresa Sambon,

79. B. Bertelli, *Sulla formazione della collezione Toscanelli e il mercato antiquario pisano negli anni dell'Italia unita*, in *Pisa unita nelle arti. Un profilo di città*, catalogo della mostra (Pisa, Complesso Monumentale di San Michele degli Scalzi, 2 ottobre-2 novembre 2011), a cura di S. Bruni, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 165-172.

80. L'invito, il programma, la lettera firmata dal sindaco e il biglietto di ingresso sono conservati in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 1.

81. *Atti Parlamentari. Camera dei Deputati*, Legislatura xv, sessione i, Discussioni, p. 129. Una copia dell'estratto, con correzioni insignificanti del testo, si conserva in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 2.

82. Ivi, b. 6.

83. Ivi, b. 7. La vendita è datata 13 dicembre 1883.

epicentro del mercato dell'arte di questi anni. Aveva anche pubblicato, nel 1881, un volume sulle *Maioliche italiane. Marchi e monogrammi*, a Milano, presso la Libreria Dumolard.[84] Il frontespizio – con una personificazione dell'Arte in piedi, entro un fregio dove sono incastonati due medaglioni – è uno sbandieramento di sensibilità neorinascimentale. Nella prefazione, si intuisce che l'autore ha messo a punto uno strumento, di facile spendibilità, che agevola il modo di collezionare tipico della nuova Italia. All'asta Genolini, Bordonaro acquista circa venti dipinti, ventiquattro lotti di piatti e svariati altri oggetti.[85] Sono probabilmente questi i veri momenti in cui Bordonaro entra in contatto con collezionisti e conoscitori di un certo calibro – che provvedono ad analisi particolareggiate sugli oggetti, che si intrecciano ai valori di mercato – e intravvede che occorre lasciare da parte il dilettantismo da cui era partito. Una *Vecchia con un lume in mano* (tav. XI), battuta al tempo come Gherardo delle Notti, può oggi essere riconosciuta come di Mathias Stomer, sebbene l'opera ci sia nota solamente in fotografia.[86] Ma sono significativi anche altri acquisti, che dimostrano un'apertura di sensibilità verso le arti decorative, dalle tabacchiere con smalti agli anelli con cammei. Bordonaro spende una cifra alta per un corale in pergamena, «con nove grandi miniature di santi e moltissime iniziali», che ho potuto più volte sfogliare: è di grande qualità, non mi stupirei se uno dei miniatori fosse milanese e di primo Quattrocento. E altri oggetti quasi da Bargello sono una croce-reliquario in argento, bottoni e pendenti in strasse o bordure di seta ricamate in oro.

Questo filone di acquisti prosegue nel marzo del 1884, a Genova e a Napoli, e nella busta dove conserva le ricevute, Bordonaro ha annotato che gli oggetti devono essere trasferiti nel castello di Falconara. Ceramiche, lance, alabarde, piatti moreschi, stipi in noce e colonnette in palissandro sono i materiali che servono ad assortire la residenza nobiliare a picco sul mare, dove trascorre le estati. Il 10 aprile 1884, sempre a Genova, dalla collezione di «quadri antichi del dottore Giacomo Peirano», battuta da Raffaele Dura, Bordonaro acquista un dipinto creduto di Luca di Leida.[87] Ma in realtà il battitore

84. A. Genolini, *Maioliche italiane. Marche e monogrammi*, Milano, Dumolard, 1881. È un libro che si trovava anche nella biblioteca Bordonaro: lo acquista a Firenze nel 1894 alla vendita della biblioteca Hills, per lire 16. Su questo contesto: L. Napodano, *Ricerche su Giulio Sambon (1837-1921)*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, relatore prof. G. Agosti, a. a. 2016-2017; su Genolini: pp. 41-44.

85. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 9. Il catalogo della vendita Genolini si conserva in BVCB; la successiva citazione sul corale è tratta dal lotto di questo catalogo.

86. Del caravaggesco olandese trapiantato a Palermo, l'opera possiede tutti i crismi: dagli effetti di luce in notturno ai volti solcati da rughe, addolciti però da occhi buoni. I confronti più stringenti per quest'opera si trovano in altre due *Anziane* di Stomer: una al Metropolitan Museum di New York (inv. 1981.25) e un'altra all'Ermitage di San Pietroburgo (inv. 3081). Entrambe le opere si collocano verso il 1640, data che potrebbe funzionare anche per il dipinto Bordonaro; sul pittore: B. Nicolson, *Stomer brought up-to-date*, «The Burlington Magazine», CXIX, 1977, pp. 230-245. Una copia del dipinto (su tela, 61 x 53 cm) è passata in vendita di recente, con un'attribuzione a un seguace di Stomer (Zurigo, Koller, 20 marzo 2013, lot. 6526).

87. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 8. Il catalogo della vendita della *Collezione di quadri antichi del dottore Giacomo Peirano* di proprietà di Bordonaro si conserva in BVCB

aveva spacciato per buona un'*Adorazione dei Magi* (tav. X), che è una derivazione da una stampa.[88] Accorgendosi della truffa, Bordonaro dovette arrabbiarsi, e scrisse nel suo catalogo: «Dura (imbroglione)».[89] E proprio nel 1884 un pittore è chiamato a celebrare il castello che Bordonaro va riempendo di oggetti, con due acquerelli.[90] Si tratta di Rocco Lentini, un palermitano di una certa intelligenza pittorica, che all'epoca ha ventisei anni ma si è già stancato dei suggerimenti che poteva impartire un maestro come Lojacono. Dopo un viaggio a Parigi, passando prima per Bologna e per Napoli, il giovane era rientrato in Sicilia e Bordonaro deve averlo incaricato di rappresentare lo straordinario punto di paesaggio dove sorge Falconara.

Nel 1884, arriva l'*Esposizione generale italiana* di Torino, e stavolta non si celebra solamente l'industria nazionale, ma anche un'Unità targata Savoia. Il parco del Valentino, seguendo il progetto dell'ingegnere Camillo Riccio, viene cosparso di padiglioni, che variano dallo stile alpino a quello neomoresco.[91] Nuove mitografie nazionali si impongono all'attenzione generale: fra gli acquisti di Gabriele D'Annunzio all'esposizione – poi venduti per debiti nel 1891 – c'è una «panca scolpita» e «una ventina di brave persone» vuole assicurarsi un duplicato, tanto che il venditore veneziano, Rossi, fa affari d'oro. Umberto I e Margherita comprano mobili per le residenze reali, mentre il ministero fa scorta di forniture per le scuole o per i tre musei artistici industriali dell'epoca, a Torino, Roma e

---

e qui si trova una lista dove sono segnati gli undici dipinti acquistati. Sono invece scarse le notizie finora emerse dagli studi sulla figura di Giacomo Peirano; è citato di sfuggita, in appendice, da Federigo Alizeri, punto di riferimento archivistico per gli studi storico-artistici genovesi: a proposito di una *Santa Lucia* di Agostino Bombelli, «ci è lieto annunciare che di quest'ultima ha fatto recente acquisto il dott. Giacomo Peirano, crescendola a degno ornamento della sua quadreria» (F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, III, Genova, Luigi Sambolino, 1874, p. 538). È anche noto che nel 1926 nelle collezioni civiche genovesi confluisce un «consistente quanto eterogeneo legato» da parte di Enrico Lorenzo Peirano, «genovese, avvocato, membro autorevole della Società Ligure di Storia Patria, autore di scritti di storia giuridica e religiosa locale»: le citazioni sono tratte da P. Boccardo, *Vicende e identificazione delle opere di Algardi nella collezione Franzone e un inedito bronzo delle civiche raccolte genovesi*, in *"La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata". Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, atti del convegno (Genova, Museo di Palazzo Reale, 26 settembre 2011), a cura di M. Bruno, D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2013, pp. 39-51: 50-51). È verosimile che Enrico sia il figlio, o quantomeno l'erede, del Giacomo Peirano che mette in vendita la sua collezione nel 1884.

88. La stampa di Luca di Leida, datata 1513, si trova in Hollstein, 37.I e in Bartsch, VII.357.37.

89. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 9. Il 30 marzo Bordonaro è a Napoli, dove acquista ancora maioliche e mobili per il castello di Falconara, dai negozianti Angelo Troise e Gaetano Battaglia.

90. *Rocco Lentini*, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna), a cura di F. Lentini Speciale, U. Mirabelli, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 2001; sugli acquerelli di Falconara, pp. 62-63.

91. Cretella, *Arti decorative a Torino nel 1884* cit. nota 73, pp. 49-53 e nota 68. Si vedano anche le cartoline illustrate in *Esposizione generale italiana. Torino 1884. Catalogo Ufficiale della Sezione Storia dell'Arte. Guida Illustrata al Castello Feudale del Secolo XV*, Torino, Vincenzo Bona, 1884. Quanto alle piante, si può invece ricorrere alle incisioni litografiche dei fratelli Treves annesse a L. F. Bolaffio, *Torino, i suoi dintorni e l'Esposizione Nazionale del 1884. Guida pratica*, Milano, Treves, 1884.

Napoli. Bordonaro sarà stato a suo agio in mezzo a tanto sfavillante eclettismo e si concede qualche acquisto. Alla vetreria «veneziana» di Macedonio Candiani (ma con sede a Bassano del Grappa) compra un funambolico «lampadario a gas di cristallo a quattro luci con fiori color rosa». Nella sezione dedicata ai mobili di lusso trova le «elegantissime figure scolpite in legno del De Lotto di Venezia»: sono i due paggetti neo-cinquecenteschi, di dimensioni leggermente inferiori al naturale, oggi disposti in libreria, che – telamoni *mignon* – preludono simpaticamente all'ingresso in galleria.[92]

Di ritorno a Roma, Bordonaro potrebbe sbirciare quel che succede all'asta della collezione di Alessandro Castellani; il grande orafo e antiquario romano aveva trattato con i direttori dei musei europei, garantendo spesso elevati livelli di qualità degli oggetti che proponeva. Invece partecipa, per la prima volta, a un'asta di libri e di stampe, ma non acquista soltanto i classici tomi che servono a fare effetto negli scaffali, un po' come prescrivevano i manuali del tempo a uso degli uomini cólti. Nelle liste, spuntano testi di riferimento per formarsi una piccola ma solida biblioteca di fonti di storia dell'arte.[93] Nel 1884, troviamo Gabriele a Monaco di Baviera, da un mercante di quadri non altrimenti noto, di nome Andreas Meyer. I dodici dipinti acquisiti sono tutti di minore importanza, per le gerarchie della raccolta che si va formando, ma in linea con un filone di grande fortuna nel collezionismo borghese del tardo Ottocento: la pittura fiamminga e olandese del Seicento. Forse sta assimilando le gerarchie proposte dai grandi musei, che inevitabilmente avrà visitato. L'impianto della Alte Pinakothek, fondata dal re di Baviera Ludwig I, era tutto giocato sull'importanza delle collezioni in termini di pittura tedesca, olandese e fiamminga, mentre alla pittura italiana erano dedicate relativamente poche sale. Nelle pagine del catalogo, comparivano le riproduzioni delle firme o dei monogrammi dei pittori, visibili nelle opere esposte, aspetti ai quali Bordonaro presta già una certa attenzione.[94]

Il disegno del collezionista, nelle sue linee generali, si va chiarificando: trasferire, pezzo dopo pezzo, la cultura delle capitali italiane ed europee, nelle sue residenze siciliane. Poco importa se si tratta di ricorrere agli originali o alle copie, a opere di artisti di primo o di secondo rango. Infatti commissiona a un pittore-disegnatore, Augusto Guido Gatti, che a quel tempo collabora con il Regio Museo Archeologico di Firenze, di riprodurre su tela un arazzo, «esistente nella Galleria del Museo archeologico», dove sono rappresentati dei

92. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 10, dalle ricevute contenute in questa busta sono tratte le citazioni. A. Gulinelli, S. Cerriana, *Esposizione Generale Italiana In Torino 1884. Guida pratica ufficiale per la visita dei prodotti e descrizione dei fabbricati illustrata con pianta dell'esposizione e molte figure nel testo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, [1884], p. 132. La ditta non va confusa con l'omonima «Candiani C. e C.» di Milano, specializzata in terrecotte artistiche neorinascimentali, su cui cfr. Cretella, *Arti decorative a Torino nel 1884* cit. nota 73, pp. 66-67, 138-140. Anche la manifattura di Giovanni Battista Viero, da cui Bordonaro acquista lampadari, mensole e uno specchio, riscuoteva successo all'appuntamento torinese, con i suoi prodotti neo-rococò: una *consolle* con specchiera fu acquistata dal Comune di Torino per il Museo Artistico Industriale (ivi, pp. 130-133).

93. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 3.

94. Le riproduzioni dei vari monogrammi di Teniers si potevano trovare in *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, München, Knorr & Hirth, 1886, pp. 176-182.

«bambini giardinieri», per rivestire le pareti di un salotto della sua villa di Palermo, alle Croci.[95] L'arazzo, realizzato dalla manifattura dei Gobelins nel 1703-1704, è esposto a Palazzo Pitti a partire dal 1890, come si legge in una didascalia di una foto Alinari. La Firenze che Bordonaro frequenta è una città che propone oggetti di facile reperibilità nei negozi di antiquariato e immediatamente evocativi di un'atmosfera da dimora patrizia del Rinascimento. Si può trattare di opere che rimandano ai principali artisti del Cinquecento, come quando dall'antiquario Andrea Ciampi, il 28 maggio, Bordonaro acquista una copia dalla «*Fortuna di Michelangelo*».[96] O di primitivi toscani, che presto nel catalogo del collezionista diventeranno i «fondi oro», un genere particolarmente apprezzato sin da questi anni, quando entrano nella raccolta Bordonaro due sportelli di polittici, come le tavole di fine Trecento, di notevoli dimensioni, con i *Santi Ludovico da Tolosa, Giovanni Battista, Zanobi e Antonio abate*.[97] Bordonaro rientra a Roma, e fra il 2 e il 15 giugno si reca, per la prima volta, alle vendite bandìte dal perito Pio Marinangeli. Qui asseconda il suo interesse, sempre alto, per le arti decorative, acquistando fucili, terrecotte, piatti, quadretti ricamati, vasi, calamai, pistole, tappeti, candelieri e saliere.[98]

---

95. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 12. L'acconto, di 200 lire, per un totale di 1.500, è versato il 4 febbraio 1885. Altri fogli riportano dei disegni del salone, corredati dalle misure. Due lettere del pittore, scritte a Firenze il 16 aprile e il 31 luglio 1885, attestano l'avvenuta ricezione del pagamento conclusivo. Sul pittore: S. Sarti, *Disegnare gli etruschi tra arte e tutela: Augusto Guido Gatti (1863-1947)*, in *Gli etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, a cura di G. M. Della Fina, Roma, Quasar, 2017, pp. 157-176.

96. Il riferimento è a un disegno a carboncino, oggi riferito ad Alessandro Allori, al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 609E, 457 x 296 mm), ma saldamente attribuito a Michelangelo ai tempi di Bordonaro (L. Lagrange, *Catalogue des Dessins des Maîtres exposés dans la Galerie des Uffizi, à Florence*, «Gazette des Beaux-Arts», XII, 1862, pp. 535-554, XIII, pp. 277-284, 446-462, n. 309). È già considerato una derivazione di Bronzino o Pontormo «dalla celebre pittura di Michelangelo» nel catalogo manoscritto di Pasquale Nerino Ferri. L'attribuzione è infine corretta con il nome di Alessandro Allori (*Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*, a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze, Centro Di, 1986, pp. 271-272). Diverse le versioni dipinte note: un dipinto posseduto dal tenore Mario De Candia e venduto, insieme alla villa del Salviatino a Fiesole, al «signore tedesco Hagermann»; una tavola delle gallerie fiorentine (inv. 1890, n. 4663, olio su tavola, 75 x 59 cm), in deposito ad Arezzo, nel Museo di Casa Vasari, attribuita dubitativamente a Jacopo Ligozzi (cfr. E. Capretti, in *Maria de' Medici (1573-1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), a cura di C. Caneva, F. Solinas, Livorno, Sillabe, 2005, n. I.33, p. 89); una tavola di ubicazione ignota, di cui si conserva una fotografia nella Fototeca Zeri consultabile all'Università di Bologna (inv. 145671); un dipinto apparso a Tefaf, nel 2015 a Maastricht, fra le opere dell'antiquario Grassi, con attribuzione a Andrea del Minga (78,7 x 61 cm).

97. Durante una successiva visita alla collezione, «Berenson e moglie» non tarderanno a riferire questo dipinto dall'iconografia estremamente fiorentina ad Agnolo Gaddi: «Catalogo dei Quadri», n. 75. Il dipinto è acquistato da Bauer. L'espressione «fondo oro» inizia ad apparire negli scritti di Bordonaro a partire dal 1897, ma è di uso comune nei cataloghi d'asta degli anni Ottanta dell'Ottocento.

98. Fra fine gennaio e inizio febbraio del 1885, Bordonaro acquista in via dei Fossi a Firenze colonne in marmo verde e una tazza: APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», bb. 13-15.

Fig. 14. Benedetto Diana, *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Francesco*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Nel 1886, Bordonaro presta giuramento al Senato regio.[99] È un passaggio carico di conseguenze, anche per la sua carriera di collezionista. Ora che ha raggiunto una posizione sociale di prestigio e di durata vitalizia, si può dedicare all'acquisto di opere d'arte con maggiore entusiasmo. In compenso, pare si stia consumando un allontanamento dalla sfera politica, e per circa un decennio lo vedremo in posizione sempre più defilata. Firenze è il luogo prediletto, per setacciare negozi di piccoli antiquari, come Agostino Tempesti, dal quale compra un *Incontro fra David e Abigail* (tav. LXXIV), tipico prodotto di bottega di una prolifica famiglia anversana, i Francken.[100] O anche una derivazione da una *Madonna in adorazione del Bambino, con San Giovannino e un angelo* di Giovanni Antonio Sogliani (tav. VIII) – e l'originale si conserva proprio a Palermo, nei depositi di Palazzo Abatellis.[101]

99. Le tre fasi dell'*iter* (annuncio della nomina, relazione sui titoli e giuramento) sono registrate negli *Atti Parlamentari. Camera dei Senatori*, Legislatura XVI, Sessione Unica, Discussioni, 1886, p. 1802.

100. Il tema è noto anche in altre versioni, sempre eseguite dai Francken: basti qui citare il dipinto, da ultimo attribuito allo «Studio of Ambrosius Francken» e passato in vendita il 5 dicembre 2012 da Christie's a Londra (lot. 122); il dipinto attribuito a Frans II del Musée des Beaux-Arts di Roanne (inv. 7275); assegnato allo stesso autore, il dipinto passato presso la casa d'aste Van Keulen il 18 novembre 2004 (lot. 853); infine, della cerchia di Frans II, il dipinto passato presso Lempertz, il 23 novembre 1996 (lot. 1028).

101. Sul dipinto palermitano, cfr. V. Abbate, *Porto di mare. 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio-31 ottobre 1999; Roma, Palazzo Barberini, 10 dicembre 1999-20 febbraio 2000), a cura di V. Abbate,

Certe ricevute ci permettono di seguire per intero le sue giornate. Il 16 febbraio, entra in una galleria a Santa Trinita e fa incetta di maioliche di Urbino, di Faenza e di Casteldurante. Il giorno dopo, va dall'antiquario Pierleoni in piazza Santo Spirito, e compra servizi Ginori e una gran quantità di vasi e piatti di altre manifatture.[102] Lo stesso giorno si mette in viaggio per Prato, dove acquista colonne di marmo ofiolite, tornite e senza intagli, presso Felice Guasti, un proprietario di cave di marmo verde, da utilizzare probabilmente come sostegno per i vasi. Forse ritiene che per ottenere i migliori acquisti sia necessario spingersi in luoghi meno batutti dai collezionisti. A Lucca, per esempio, nel 1886 compra un *Angelo Annunciante* e una *Madonna Annunciata*, da un mercante non segnalato nelle sue note di catalogo, con un'attribuzione alla scuola senese del Trecento. È un colpo grosso: sono opere oggi riconosciute a Gherardo Starnina (tavv. CXXVII-CXXVIII), un perfezionista del tardogotico, e in ottimo stato di conservazione.[103] A Roma invece, il senatore ha individuato una casa d'aste che risponde alle sue aspettative. È in via della Mercede 11, a pochi passi da piazza di Spagna, e qui si tengono le vendite indette da Marinangeli. Nel 1886, spende cifre per lui inaudite, nelle tre tornate di un incanto dove spiccano oggetti d'età romana o medievali: 1.262 lire alla prima, 2.837,89 lire alla seconda e 2.080 lire alla terza.[104] In quattro fogli, accanto ai numeri di catalogo, il collezionista ha incolonnato tutto quel che ha comprato: in tutto sedici quadri, diciotto stoffe, quarantacinque maioliche, sedici bronzi,

---

Napoli, Electa, 1999, p. 46, fig. 33 a p. 47. Il dipinto Bordonaro passa alla vendita il 7 e l'8 maggio 1974, presso Finarte a Roma (*Asta di dipinti antichi e oggetti d'antiquariato / già coll. Chiaramonte Bordonaro, Palermo / coll. Marcello Del Drago / provenienze diverse*, Finarte, Roma, 7-8 maggio 1974, n. 84). È attribuito a Ridolfo Ghirlandaio, riprodotto nel catalogo e un esemplare della fotografia scattata in quest'occasione si conserva nella fototeca dei Tatti, con timbro dell'archivio Todini (inv. 102091). Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo dell'archivio Finarte, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto non viene venduto in quell'occasione.

102. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 4. In quest'occasione, lo accompagna D'Alì, che in una transazione versa anche la somma dovuta all'antiquario Pierleoni.

103. Pervenute di recente al Museo Diocesano di Milano, per dono di Letizia Castelli, vedova dell'antiquario Gualtiero Schubert, sono uscite dalla collezione Bordonaro verso il 1970-1971. Divenute di visibilità pubblica solo nel 2014, l'attenzione su queste opere si è fortunatamente accesa. Grazie anche al ritrovamento dell'annotazione di catalogo di Bordonaro, le cuspidi sono state definitivamente inserite nella ricostruzione del polittico lucchese, forse proveniente dalla chiesa di San Michele Arcangelo e San Pietro a Brancoli, realizzato dal grande pittore fiorentino. L'ipotesi è formulata da Sonia Chiodo, cfr. A. De Marchi, *Gherardo Starnina, l'*Annunciazione *di Lucca*, in *Museo Diocesano. Lascito Schubert*, a cura di P. Biscottini, N. Righi, Leguzzano (Vicenza), Sassi, 2014, pp. 23-40. La corretta ricostruzione del polittico lucchese era stata già avanzata da C. Strehlke, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004, pp. 390-398, e prima anticipata da A. De Marchi, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a cura di M. T. Filieri, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio 1998), Livorno, Sillabe, 1998, pp. 266-271. In direzione diversa era andato L. Kanter, *Italian paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. Museum of Fine Arts,* Boston, Boston Museum of Fine Arts, 1994, pp. 130-136, primo a segnalare l'esistenza delle cuspidi Bordonaro. Sul polittico, vedi ora anche E. Zappasodi, *Ristudiando Gherardo Starnina. Materiali e comparazioni per i polittici con i pilieri*, «Nuovi Studi», XXII, 23, 2017, pp. 61-87: 65-66.

104. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 16.

Fig. 15. Antonio Allegri, detto Correggio, *Madonna con il Bambino fra due angeli e i Santi Girolamo e Maddalena* (*Il Giorno*). Parma, Galleria Nazionale

sei mobili, cinque cere e un numero imprecisato di avori, tazze, smalti, croci, incisioni e anfore. Si profila un modo di acquistare indiscriminato, ma è così che talvolta affiorano opere di un certo interesse; come il polittico integro, che figurerà nella parete di fondo della galleria grande. Per questo dipinto, Berenson spenderà un riferimento alla scuola siciliana; in realtà, il suo autore è stato riconosciuto di recente da Andrea De Marchi in Giovanni Sparapane, raro maestro della Val Nerina.[105]

105. Nel catalogo della vendita di sua proprietà, sono segnalati gli acquisti Bordonaro, cfr. *Catalogo della vendita di oggetti antichi consistenti in articoli medievali, trittici e quadri, scolture in legno ed in avorio, mobili, stoffe, porcellane, ceramiche, ori, argenti, articoli di curiosità, bronzi di scavo nonchè tutti i marmi, pietre, piombi scritti ed altro rinvenuti nella villa romana di Q. Voconio Pollione*, Roma, 1886, pp. 27, 36, 38, 43-44; A. De Marchi, *Contesti lacerati, contesti risarciti. Musei e territori, come innescare una spirale virtuosa a partire da una calamità?*, «Predella», 12, 2015 (2016), pp. 15-24: 23-24.

Fig. 16. Donato Benti (rilievi), Lorenzo Stagi (piedistallo), *Pulpito con i quattro Evangelisti*. Pietrasanta, Duomo

A partire dal 1886, in estate, Bordonaro soggiorna in Svizzera: è un'abitudine che proseguirà negli anni successivi, probabilmente in compagnia della famiglia, che è già numerosa. Ma può anche esplorare i negozi di antiquariato di alcune città, come Basilea e Strasburgo, e ritornare a Monaco.[106] A Basilea, due mercanti in società, August Newmann e Shilling-Kellermann, gli propongono alcune opere provenienti dalla collezione di Benedict de Anton Maeglin, fra i donatori del locale Kunstmuseum, uno zio defunto di uno dei due soci. Bordonaro si assicura così una *Madonna con il Bambino fra i Santi Girolamo e Antonio da Padova* (tav. XIII) di ambito belliniano, per cui Berenson proporrà in seguito il nome di Vincenzo Catena. Il dipinto ha la stessa iconografia e notevoli corrispondenze con un'opera di Benedetto Diana alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 83, fig. 14), ma il confronto non regge in termini di qualità. Bordonaro, che possiede una foto Anderson all'albumina del dipinto veneziano, si era accorto di questa corrispondenza:

> Alla R. Galleria di Venezia vi è lo stesso quadro che porta il nome di Benedetto Diana ma più fine e modellato. Lo Shilling lo vendé pro Giovanni Bellini.[107]

È poi il turno di un'opera importante: una *Deposizione dalla croce*, acquistata come autografo di Hans Baldung Grien (tav. XIV), una tavola di grandi dimensioni (cm 127 x 62), che gli costa la bellezza di 3.300 lire, e su cui ritorneremo in seguito. Tutti i dipinti provenienti dalla raccolta Maeglin, una volta passati in collezione Bordonaro, avranno un minimo di fortuna, quantomeno grazie alle fotografie Alinari. E talvolta, faranno anche

106. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 18, dove si conservano i biglietti da visita degli antiquari di Strasburgo, Zurigo e Basilea, corredati di appunti di Bordonaro.

107. Per la citazione di Bordonaro, cfr. «Catalogo dei Quadri», n. 106. Il dipinto è un prodotto di qualità modesta della bottega di Vincenzo Catena, eseguito da un pittore del livello di un Marco Bello (cfr. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», xxxiii, 2010, pp. 21-107). È la base di partenza per l'elaborazione autonoma e più grintosa di Benedetto Diana. L'accostamento a opere di Bello è rafforzato dalla vicinanza con due dipinti passati sul mercato, cfr. E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, «Venezia. Cinquecento», 31, 2006, pp. 5-104: 45-48, figg. 32-33.

Fig. 17. Giovanni Antonio Sogliani, *Madonna con il Bambino*. Pisa, Cattedrale

Fig. 18. Giovanni Antonio Sogliani, *Madonna con il Bambino*. Pisa, Cattedrale

apparizione negli studi: come nel caso di una copia seicentesca (tav. XV) della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco, verosimilmente eseguita a partire dalla stampa dell'incisore augustano Lucas Kilian del 1602.[108] Anche il «*Ritratto di Margarita Ziffer*» (tav. XLI) è acquistato in quest'occasione, con un'attribuzione a Cranach, ma l'attenzione degli studiosi non si è mai concentrata su quest'opera. L'iscrizione specifica la data 1541, l'età dell'effigiata, ventitreenne, e il nome «margarita zifrrers». L'autore del ritratto va cercato nelle maglie della Germania meridionale, forse dalle parti di Augusta; ma è assai meno cólto e profondo di un Cranach o di un Holbein. Eppure qualche pezzo di bravura, nella pittura di questo anonimo tedesco, sortisce i suoi effetti: dalla ricchezza della cuffia al pendente intravisto al collo della giovane; tutto rispetta i dettami della ritrattistica ufficiale del secolo dei Fugger.[109] Poi, sempre a

108. M. Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna, Zanichelli, 1924, p. 254; R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, Alfieri-Electa, 1982, i, p. 205, n. 352.

109. La trascrizione corretta dell'iscrizione è: «margarita zifrrers [sic] aetatis suae 23 anno 1541». Bordonaro aveva anche accostato a questo dipinto il nome di «Holbein giovane», salvo poi ritornare all'attribuzione proposta dall'antiquario svizzero: «Catalogo dei Quadri», n. 90, dove si ricorda «Lo Shilling lo vendé per Cranak». Una fotografia Alinari del dipinto si conserva all'Istituto Olandese di

Basilea, Bordonaro compra due piccoli olii su rame credendoli di David Teniers il Giovane, da un certo «Fr. Jenny»; a Strasburgo, ritratti e scenette settecentesche, mentre a Monaco, da Meyer, trova nature morte, paesaggi e ancora scene di genere: incrementa così la sua raccolta di pittura fiamminga del Seicento.[110]

Rientrando verso Palermo, il collezionista si trattiene a Pisa. Qui si preoccupa, per la prima volta, di due problemi centrali per la fruizione delle opere d'arte al suo tempo: la fotografia e il restauro. La prima diventerà un filo rosso, nel suo rapporto con l'arte. Bordonaro commissiona al fotografo Enrico van Lint una riproduzione di un dipinto che ha acquistato a Basilea: una copia ridotta (tav. XVII) di metà Seicento, priva del San Girolamo, del *Giorno*, la celebre *Madonna con il Bambino fra i Santi Girolamo e Maddalena* del Correggio (fig. 15). Ma Bordonaro acquista anche diverse fotografie nel negozio (figg. 8, 16-17), che ha sede in piazza dei Cavalieri, e inizierà a prestare grande attenzione alla qualità delle riproduzioni di opere d'arte. D'altronde, nell'arco dei successivi venti o trent'anni, gli avanzamenti in questo campo saranno decisivi, tanto che la sua generazione di studiosi e amatori avrà a diposizione in poco tempo materiali molto affidabili, come attesta il confronto fra una foto Van Lint (1886 circa) e una Alinari (1900 circa) di un'opera pisana (figg. 17-18).

Con il restauro invece, la pagina appena aperta sembra richiudersi di colpo. Bordonaro si rivolge al restauratore Luperini per sottoporre a un intervento conservativo la grande *Deposizione* tedesca (tav. XIV). Nelle sue note, ricorda i costi esosi dell'operazione: «£ 2/mila circa per spese di restauro».[111] Affida al restauratore anche un altro dipinto, comprato sempre a Basilea da Shilling, con un'attribuzione a David Teniers. In questo caso, Bordonaro lamenta una pulitura «soverchia». La ragione addotta è proprio la presenza di una «firma», cioè un monogramma, che «scomparve» per effetto della pulitura. Il collezionista serba memoria delle iniziali «cancellate», «V. W.», tanto che dubita dell'attribuzione di Shilling a Teniers («ricordo che non era quella di Teniers malgrado per tale figurasse il quadro presso il proprietario»). Non è tuttavia da escludere la possibilità che il monogramma fosse

Storia dell'arte di Firenze, parte del lascito di Hermann Voss (Voss/Ewald Ren. A4 Voss 0017527): non è da escludere che a donarla al conoscitore sia stato il collezionista, in seguito alla visita dello studioso nel 1907.

110. Per i dipinti di Teniers acquistati da Jenny a Basilea, cfr. «Catalogo dei Quadri», nn. 189 e 191, e un *Ritratto di uomo* attribuito a Tobias Stimmer è acquistato dallo stesso mercante, ivi, n. 203. Per gli acquisti di Strasburgo, presso la «Vedova Edel-Berchel mercantessa di quadri», ivi, nn. 183, 345-346. Le scene di genere (ivi, nn. 306-307), i paesaggi (ivi, nn. 314, 353, 369, 373, 379) e le nature morte (ivi, nn. 186, 315, 317-318) acquistate a Monaco da Meyer sono attribuite a Otto Marcellis, alla maniera di Teniers, a Johann Michael Hambach e David de Heem. Forse anche una *Scena biblica* firmata da Leandro Bassano fa parte di questa tornata di acquisizioni, ma Bordonaro non ne è certo e scrive in catalogo un punto interrogativo (ivi, n. 225).

111. Le citazioni sono tratte dalle note di Bordonaro al «Catalogo dei Quadri», n. 127 (la *Deposizione* tedesca) e 181 (l'*Interno di macelleria* attribuito a Teniers).

apocrifo e che il restauratore avesse deciso di eliminarlo in quanto non pertinente alla stesura pittorica originale.

Fig. 19. Palazzo Pubblico a Siena

E sempre a Pisa, nel 1886, Bordonaro acquista due scomparti di un polittico, che diventeranno fra i pezzi più celebri della sua collezione, i *Santi Pietro e Paolo in faldistorio* di Lippo Memmi (tavv. CXXIX-CXXX), che sono pervenuti alla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. Al momento dell'acquisto, erano attribuiti a Lorenzo Monaco, poi sono riferiti a «Barna» da Berenson, e infine, a partire da Frederick Mason Perkins e definitivamente, al cognato di Simone Martini, come apprende anche Bordonaro leggendo «Rassegna d'arte» nel 1906. Il senatore li acquista tramite Oreste Orsolini, un mercante di quadri, e in catalogo segnala il precedente proprietario, Luigi Gucci. Come la critica ha appurato da tempo, gli scomparti sono i laterali di un polittico che si trovava con ogni probabilità nella chiesa pisana di San Paolo a Ripa d'Arno.[112] Sui primitivi toscani, Bordonaro dimostra quindi di aver maturato un buon occhio: si tratta di un versante che negli anni finirà in cima ai suoi interessi. Non è solo la qualità dei colori, così simili agli smalti degli orafi senesi, o il naturalismo dolce delle espressioni corrugate ma sagge dei due *Santi* di Lippo Memmi, a catturare le sue attenzioni di collezionista. Anzi, quando ritorna alle vendite del perito Marinangeli, nel gennaio 1887, acquista marmi, teste di scavo, placche con crocifissi in bosso e tazze Ginori, all'incanto della collezione di Pietro Podesti.[113]

---

112. Altri elementi del polittico si trovano a Pisa (Museo Nazionale di San Matteo, inv. 1673), ad Altenburg (Lindeau Museum, inv. 42, 44-45) e a Douai (Musée de la Chartreuse, inv. 1135), ma nella ricostruzione manca ancora lo scomparto centrale che doveva presentare la *Madonna con il Bambino*. F. Mason Perkins, *Scoperte e Primizie artistiche. Due tavole di Lippo Memmi*, «Rassegna d'Arte», II, 1906, p. 31. L'attribuzione a Memmi è registrata nel «Catalogo dei Quadri», n. 83. Sugli scomparti, che hanno una lunga vicenda bibliografica, cfr. da ultimo L. Cavazzini, *Lippo Memmi in Sicilia*, in *Il quartiere della Kalsa a Palermo. Dalle architetture civili e religiose delle origini alle attuali articolate realtà museali*, atti del ciclo di conferenze e attività di aggiornamento per docenti (Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, gennaio-maggio 2012), a cura di G. Cassata, E. De Castro, M. M. De Luca, Palermo, Regione Siciliana, 2013, pp. 173-184, e D. Parenti, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 15 marzo-6 luglio 2008), a cura di M. Boskovits, Siena, Protagon, 2008, pp. 28-37.

113. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 19.

Fig. 20. Raffaellino del Garbo, *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Evangelista, Lorenzo, Stefano e Bernardo* (*Pala Segni*) (dettaglio). Firenze, Santo Spirito

Dall'antiquario Raffaello Venturini, a Firenze, Bordonaro acquista opere anche per il socio e cognato D'Alì;[114] per sé, invece, si assicura una *Sacra Famiglia* inclusa in una possente cornice barocca (tav. XXIII), con un'attribuzione a Daniele da Volterra, che va rivista in favore della sua scuola.[115] Nello stesso anno, si procura cinque quadri dalla collezione palermitana di Santoro Di Cesare, raccolta sconosciuta agli studi. Con ogni probabilità, si tratta dello stesso imprenditore navale che nel 1864 si era aggiudicato un appalto indetto da Florio per la costruzione di uno scalo e di un cantiere nel porto di Palermo.[116] Tre opere sono coerenti con il linguaggio consueto di una cultura siciliana, che ha sempre intrattenuto rapporti di scambio con la pittura fiamminga, anche in termini di collezionismo. Un'*Annunciazione* (tav. XXXVII), che presso i proprietari precedenti «passava per Antonello da Messina», per Bordonaro è invece una derivazione da Martin Schongauer, e gli aggiornamenti possibili sul maestro tedesco saranno puntualmente registrati dal collezionista nelle sue annotazioni al «Catalogo dei Quadri».[117] Agli occhi di oggi, questo dipinto su tavola sembra riprendere puntualmente un prototipo di Gerard David.[118] Per quel che riguarda un

114. Ivi, b. 20.

115. «Catalogo dei Quadri», n. 96. In una nota di lavoro del 1908, ritrovata ai Tatti, Berenson ratifica l'attribuzione. Il dipinto va considerato opera di un pittore che recupera gli schemi di Daniele da Volterra, all'altezza della decorazione ad affresco delle storie della *gens* Fabia di Palazzo Massimo a Roma (1538-1543 circa, cfr. R. P. Ciardi, B. Moreschini, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Milano, Federico Motta, 2004, pp. 86-109). Rispetto al maestro, sono attive diverse semplificazioni e le rigidità vanno dalla resa dei corpi a quella delle emozioni. Nonostante ciò, il dipinto ha una sua qualità e merita di essere studiato ancora, nel contesto delle personalità che imparavano dal Ricciarelli una grammatica figurativa.

116. Cancila, *I Florio* cit. nota 1, p. 148, nota 270.

117. «Catalogo dei Quadri», n. 109: «Nella rivista l'Art Flamand et Hollandais (fasc. 15 Ottobre 1904 pag. 84) dal Sig W Vogelsang si afferma che l'Esposizione di Dusseldorf confermò coi raffronti la leggenda che dice, essere Martin Shongauer passato per la bottega di Rogier Van der Weyden».

118. Il nesso più stringente è con un'*Annunciazione* di Gerard David di provenienza genovese (dalla collezione del marchese Ollandi Sarzana), oggi conservata al Saint Louis Art Museum a Saint Louis in Missouri (inv. 204:1942): un dipinto su tavola (30,5 x 27 cm) inserito in una cornice con apertura circolare, non pertinente. Il dipinto di Saint Louis è stato accostato a una stampa di Schongauer, in una mostra che cercava di fare il punto sugli scambi fra Paesi Bassi e Europa centrale nel corso di un secolo (*Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*, catalogo

Fig. 21. Antonio Rossellino, *Madonna in adorazione del Bambino con San Giuseppe e i pastori*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

trittico con un'*Adorazione dei pastori* al centro, a sinistra un'*Annunciazione* e a destra un *Riposo durante la Fuga in Egitto* (tav. XXX), le attenzioni dei conoscitori invece non tarderanno ad arrivare. Bordonaro registra in catalogo una sua opinione: «Si può attribuire a C. Enghelbrechtsen di cui si trovan quadri alla Galleria di Torino», e nel 1901 arricchirà quest'osservazione con un parere di Cornelis Hofstede de Groot: «Hofstede de Groot crede poterlo attribuire a De Bles (Civetta)».[119] Ma al cospetto della vivace vicenda critica di inizio Novecento, quando la pittura fiamminga di primo Cinquecento era all'apice

della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011), a cura di T.-H. Borchert, Stuttgart, Belser, 2010, nn. 15-16, pp. 142-143). Al netto di condizioni di conservazione parecchio compromesse, l'opera sembra reggere la qualità del pittore nordico e potrebbe esser presente in Sicilia *ab antiquo*; ho provato ad ampliare questi ragionamenti in C. Gulli, in *Sicilie pittura fiamminga* cit. nota 76, pp. 69-71.

119. «Catalogo dei Quadri», n. 111. Il collezionista palermitano è anche al corrente che il suo dipinto è inserito nei primi studi che tentano di fare ordine sul manierismo ad Anversa: «La rivista Les Arts Anciens de Flandre tom. II fas. 4 pag. 186 riproduce la fotografia del quadro che dallo scrittore E. Durand-Gréville si attribuisce ad un pittore che desinga col nome Maitre des Adorations»; E. Durand-Gréville, *Notes sur des tableaux et dessins des collections italiennes*, «Miscellanea d'Arte», I, 8-9, 1903, pp. 135-136; Id., *Les Primitifs Flamands à l'Exposition du Guidhall*, «Les Arts anciens de Flandre», II, 2-4, 1906, pp. 53-72, 139-152, 177-197: 186; W. R. Valentiner, *Zwei Orley-Schüler*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVIII, 1905, pp. 252-262: 262.

Fig. 22. Segna di Bonaventura, *San Paolo, la Madonna e i Santi Giovanni Evangelista e Romualdo*. Siena, Pinacoteca Nazionale

della riscoperta, l'oblio nel quale è destinato a cadere un dipinto del genere dopo la seconda metà del Novecento sembra irreversibile. In più, la mediocre qualità dell'opera, che si colloca agevolmente nel contesto della pittura di Anversa verso il 1530-40, non incoraggia a proseguire gli studi.[120] Le accurate ricerche di Max J. Friedländer, d'altronde, erano già arrivate a restringere a un novero credibile le opere che spettano all'autore del dipinto Bordonaro – è il pittore che il grande conoscitore tedesco chiamava «Maestro del 1518» e oggi noto come Pieter Coeck van der Aelst.[121] Nel settembre 1887, Bordonaro ritorna a Basilea e partecipa alla vendita della collezione di Matthäus Pfau-Geilinger. Questo commerciante e politico svizzero, defunto da una decina d'anni, aveva acquistato da una famiglia di conti polacchi il castello di Kyburg – una rocca altomedievale a poca distanza da Winterthur – e qui aveva sistemato la sua collezione di dipinti, aperta giornalmente ad «artisti e amatori», a disposizione dei quali era anche un breve catalogo compilato da lui.[122] Rispetto a queste figure, Bordonaro forse inizia a percepire una sorta

120. L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990, pp. 194-195.

121. M. J. Friedländer, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», xxxvi, 1915, pp. 65-91; ma è bene rileggere una noterella del giovane Longhi, apparsa nella rivista diretta da Venturi: «ma il Friedländer ha torto nel credere che le forme torte e ricercate dei manieristi d'Anversa siano indipendenti dal sud e perciò schiettamente nazionali» (R. Longhi, *Bollettino bibliografico*, «L'Arte», xx, 1917, p. 176).

122. M. Pfau, *Gemälde-Galerie*, Winterthur, 1864. Su questo collezionista esistono dei contributi specifici: N. Egli, *Mauern zum Erzählen bringen: Matthäus Pfau, das Indizienparadigma und das*

di continuità: lo svizzero aveva curato, in forma privata, un allestimento eccentrico che comprendeva armi e primitivi, senza escludere inoltre occasioni di accessibilità, che anche il senatore presto concederà agli studiosi di passaggio a Palermo. All'asta svizzera, il collezionista acquista un'*Annunciazione*, che passa come opera di Louis Finson (tav. XXIV), un nome raro che non mancherà di produrre alcune curiosità, di lì a qualche anno. E una grande pala d'altare con una *Flagellazione*, attribuita al momento della vendita al pittore fiammingo Franz Badens.[123] Ricalcando i movimenti dell'anno precedente, dalla Svizzera alla Toscana, Bordonaro va a Siena (fig. 19) e scrive una lettera alla moglie, che apre uno squarcio sulla sua esistenza. È ormai un collezionista attivo da circa un decennio:

Fig. 23. Coppo di Marcovaldo, *Madonna con il Bambino*. Siena, Santa Maria dei Servi

> Siena 2 Novembre 1887
> Carissima Chalina mia
> Ricevo adesso che sono le ore 6 p.m. il tuo dispaccio che come puoi supporre mi ha fatto immenso piacere tanto più che cominciavo già a disperare di averlo oggi. È da ieri che piove dirottamente e sono arrivato qui alle 4 p.m. partito da Firenze alle 12.25 ed accompagnato sempre da fitta pioggia. Spero che domani voglia smettere, giacché diversamente avrei della pena a visitare i monumenti più importanti che offre questa artistica città. A Firenze comprai due quadri di Scuola Veneziana ed altro di Scuola Toscana attribuito a Botticelli; il primo rappresenta una Cena di Apostoli, ed il secondo una mezza figura di Santa. Comprai pure un bellissimo medaglione in marmo raffigurante la Vergine in adorazione del Bambino con il presepio e i pastori in lontananza ed

*Proto-Museum auf Schloss Kyburg (1864-1877)*, «Mittelalter. Moyen Age. Medioevo. Temps medieval. Zeitschrift des Scheizerischen Burgenvereins», XVIII, 2013, pp. 108-111; Ead., «Das fast in Vergessenheit geratene Kyburg fing an, sich zu beleben». *Matthäus Pfau und Schloss Kyburg (1864-1877)*, «Heimatspiegel», gennaio 2013, pp. 1-7.

123. Le ricevute degli acquisti sono conservate in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 21. Una copia del catalogo si conserva in BVCB e il senatore ha annotato i prezzi dei lotti che si è aggiudicato, cfr. *Basel. Versteigerung von Antiquitäten. Collection des Schlosses Kyburg (bei Winterthur) aus dem Nachlasse des Herrn Oberstlieutenant Pfau selig. Auction den 12. und 13. September 1887 jeweilen von 2 Uhr Nachmittags in Stadt-Casino unter Leitung des herrn Elie Wolf Antiquar, welcher auch Aufträge übernimmt*, [Basilea, 1887], p. 12.

una gloria di angioli attorno al medaglione. Essa apparteneva ad un vecchio antiquario testé morto, il quale non volle mai venderlo perché ne pretendeva una somma esorbitante ritenendolo originale del Rossellino famoso scultore che fiorì verso la metà del 1400 e di cui un consimile esiste al Bargello [fig. 21]; anzi siccome in quello che egli possedeva l'abito della Madonna era lavorato a damasco, ed in quello del Bargello è lercio, egli affermava essere il suo marmo superiore all'altro. A parte queste sue illusioni, il lavoro è bellissimo e quantunque non possa provarsi l'originalità, ha dovuto esser fatto in epoca abbastanza lontana da noi. Del resto il prezzo che io ho pagato mi mette al sicuro da ogni delusione.
Ho pensato a noi tutti il giorno ed alla neve che a quest'ora sarà caduta costì. Non puoi credere di quanto conforto mi siano la notizia della vostra buona salute. Suppongo che avrai diretto a Roma la lettera ed hai fatto bene. Abbiti mia amata Chalina i miei più caldi baci insieme ai cari figli
Gabriele.[124]

Quanta distanza rispetto a sette anni prima, quando si definiva uno «spettatore», incapace di competere con i «tanti milionari» dell'asta Demidoff! In questa lettera piena di affetto per la moglie, Bordonaro riferisce orgogliosamente dei suoi acquisti: ma i due dipinti non sono così importanti quanto la scultura che ha ottenuto, nonostante la *Santa* (tav. XXV) sia un interessante scomparto di tabernacolo, da inserire nella temperie della cosiddetta «cultura di Santo Spirito» (fig. 20).[125] L'opera che in futuro meriterebbe studi più approfonditi è infatti il tondo con una *Adorazione dei pastori* che Bordonaro ha comprato a Firenze, da un antiquario appena scomparso che lo considerava di mano di Antonio Rossellino. La collocazione di questo tondo, nel futuro allestimento della villa, indica quanto l'opera abbia sempre mantenuto una centralità nelle gerarchie della collezione: è il punto di fuga della prima rampa di scale, nella *hall* di ingresso (tav. I). E Bordonaro sarà tornato al Bargello, quantomeno per vedere il tondo «consimile» di Rossellino esposto nelle sale. Stavolta la fotografia Alinari (fig. 21) è acquistata per poter studiare con calma il suo «medaglione». Era l'anno delle celebrazioni per il Centenario Donatelliano, e il Museo inaugurava nel Salone del Consiglio un allestimento dedicato alla scultura del Quattrocento, i cui felici esiti espositivi si sarebbero riverberati fino ai nostri giorni. Il *San Giorgio*,

124. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 22.

125. La lettera alla moglie del 1880 è a p. 35. Il dipinto è considerato di scuola di Botticelli da Berenson (in un appunto ai Tatti del 1897: «3/4 figure of young female Saint in niche. Right hand on beast, red drapery over blue dress. Fetching») e da Herbert Percy Horne (H. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence* (1908), a cura di C. Caneva, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 163). L'attribuzione a Filippino risale alla didascalia della foto Alinari e su questa linea si assestano i repertori S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)*, *Tome troisième contenant 1.350 gravures*, Paris, Ernest Leroux, 1910, p. 732, e R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XII, The Hague, Nijhoff, 1931, p. 360. La cultura del pittore si colloca in quel rimescolamento di carte della Firenze di fine Quattrocento, al quale parteciparono tanto Filippino Lippi quanto Raffaellino del Garbo e Francesco Botticini.

Fig. 24. Rijksmuseum ad Amsterdam

trasferito da Orsanmichele, era affiancato da originali e da calchi, per poter confrontare le opere dei protagonisti della scultura italiana, come Ghiberti, Brunelleschi e Donatello.[126]

Gli acquisti del 1887 proseguono con una replica di una *Madonna con il Bambino* di Parmigianino (tav. XVI),[127] ma fra il 20 febbraio e il 3 marzo 1888, Bordonaro partecipa a una vendita decisiva per la formazione della sua raccolta di dipinti. È indetta da una

126. P. Barocchi, *L'esposizione donatelliana del 1887 e la fortuna dei calchi*, in *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Statale d'Arte, 19 dicembre 1985-30 maggio 1986), a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud, Firenze, S.P.E.S., 1985, pp. XLVII-LV.

127. «Catalogo dei Quadri», n. 120. Nel retro di una fotografia, eseguita nel 1896 dalla ditta Fiorenza, si trova una nota del senatore: «Cat. 120. Scuola Parmigianino di cui uno simile nella Galleria Corsini a Firenze»: è la «Madonna col bambino Gesù» con misure sostanzialmente identiche (36 x 26 cm), che figura al n. 102 del catalogo della galleria fiorentina, U. Medici, *Catalogo della galleria dei Principi Corsini in Firenze*, Firenze, Mariani, 1880, p. 31. Per la *Madonna con il Bambino e San Bruno* della Alte Pinakothek di Monaco (inv. 5289, di dimensioni ancora più piccole: 27,3 x 21,6 cm), considerata generalmente di Girolamo Mazzola Bedoli, ma da restituire a Parmigianino, cfr. *Alte Pinakothek München. Katalog V. Italienische Malerei*, München, Bruckmann, 1975, fig. 68, pp. 25-26). Il gruppo centrale del dipinto Bordonaro riprende fedelmente la tela di Monaco. La composizione di questa *Madonna della rosa* fu anche incisa da un anonimo intagliatore della bottega dei Sadeler, che vedeva un dipinto nella collezione Giusti di Verona (cfr. M. Mussini, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 29 marzo-27 settembre 2003), a cura di M. Mussini, G. M. De Rubeis, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2003, pp. 209-210). Nell'incisione però, è assente la corona di perle che adorna i capelli della Madonna, mentre si ritrova invece nei dipinti di Monaco e di Palermo.

Fig. 25. Rembrandt van Rijn, *I sei sindaci dei drappieri di Amsterdam*. Amsterdam, Rijksmuseum

Fig. 26. Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*. L'Aja, Mauritshuis

poco nota «Società Romana di Vendite all'incanto di Oggetti di Belle Arti», gestita da due signori di nome Giacomini e Capobianchi. All'asta passa la collezione di un antiquario di antichità, Giuseppe Scalambrini.[128] Bordonaro sembra consapevole dell'opportunità che gli si presenta: acquista una grande idria a figure nere, un cratere e un vaso etrusco. E in quei giorni di fine febbraio, il senatore deve avere informato D'Alì dell'importanza della vendita. Infatti, nella tornata successiva, Bordonaro non compra solamente per sé, ma alcuni lotti se li aggiudica per conto del cognato. Fra i molti dipinti e i tanti oggetti che il collezionista acquista – medaglioni raffiguranti papi, dosselli e baldacchini di broccato, oro e argento, maioliche abruzzesi, teiere e porcellane cinesi – spicca una pala d'altare, che al momento della vendita passa sotto il nome del pittore lombardo Vincenzo Civerchio (tav. XXIX) e di cui si parlerà in seguito.[129] Un *Cristo benedicente*, acquistato come opera di Filippo Lippi, è oggi piuttosto da attribuire a Jacopo del Sellaio (tav. LI),[130] ma è meno

Fig. 27. Rue Flamande a Bruges

128. Ad esempio, uno dei lotti è la *Testa di sfinge* greco-romana (verso il 450 a. C.), poi passata al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 88.352) – a fare da tramite sarà un archeologo romano, Rodolfo Lanciani, che ha qualche responsabilità nell'esportazione di opere d'arte antiche oltreoceano. M. B. Comstock, C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston,* Boston, Museum of Fine Arts, 1976, p. 88. Sull'accusa di esportazione illecita, da parte del conte Luigi Palma di Cesnola, primo direttore del Metropolitan Museum of Art di New York, e dell'archeologo Felice Barnabei, e la conseguente inchiesta parlamentare a carico di Lanciani, cfr. D. Palombi, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2006, pp. 124-137; sulla *Testa di Sfinge*, cfr. ivi, pp. 125-126, nota 174.

129. Il catalogo della vendita Scalambrini si trova ai Tatti: le indicazioni relative ai vari lotti acquistati dal senatore sono rispettivamente alle pagine e ai numeri indicati di seguito. *Catalogo della collezione Scalambrini di Roma. Antichità greche e romane, sculture in marmi, musaici, bronzi, terre cotte, vetri, intagli, camei e medaglie. Oggetti d'arte e curiosità. Sculture del Rinascimento, quadri di autori classici, stoffe, arazzi, majoliche, porcellane, bronzi, ferri, mobili ecc. Appartenenti al Ceto Creditorio di Giuseppe Scalambrini*, Roma, 1888, pp. 13 (n. 184), 14 (n. 189), 32 (444), 48 (n. 589), 49 (nn. 598-599), 60 (n. 681), 64 (n. 716). Tutte le citazioni dal catalogo di vendita relative ai lotti acquistati per conto di D'Alì figurano in ivi, pp. 99-102. Per i dipinti e gli oggetti acquistati all'undicesima vendita, si fa riferimento a ivi, pp. 120-123 (dipinti), 125 (n. 1283), 126 (n. 1295). Per gli acquisti della dodicesima vendita, cfr. ivi, pp. 89, 127-128, 134 (nn. 1375, 1376), 135 (n. 1390). Tutti i documenti concernenti la vendita Scalambrini si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», bb. 23 e 24.

130. L'opera funziona come precedente per la *Testa di Cristo* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58AC00045), attribuita ad Arcangelo di Jacopo, cfr. N. Pons, *Arcangelo di Jacopo del Sellaio*, «Arte

Fig. 28. Hans Memling, *Adorazione dei Magi, Natività e Presentazione al Tempio* (*Trittico di Jan Floreins*). Bruges, Sint-Janshospitaal

importante di un altro primitivo senese, la *Sant'Anna con la Madonna* (tav. CVII) di Ugolino di Nerio. Questo allievo di Duccio di Buoninsegna si era guadagnato una posizione centrale nella Firenze di Giotto, se si pensa che è lui a dipingere, alla metà del Trecento, il polittico collocato nell'altare maggiore della Basilica di Santa Croce. Bordonaro compra l'opera a Firenze nel 1888, scambiandola comprensibilmente per una «Madonna con Bambino». Era di proprietà di una certa «Teresa Serani nata Cavaciocchi», e recava un'attribuzione in favore di Segna di Bonaventura (fig. 22), mentre Bordonaro in seguito opterà per un riferimento, ancora meno calzante, a Coppo di Marcovaldo (fig. 23).[131] Eppure

cristiana», LXXXIV, 776, 1996, pp. 374-388: 377, 380.

131. La citazione è tratta dal «Catalogo dei Quadri», n. 68. Il dipinto oggi si trova alla National Gallery of Art di Ottawa (inv. 25956), poiché è una delle sette opere vendute da Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa, discendente in linea indiretta del senatore, a Ettore Sestieri verso il 1950, quando l'antiquario romano viene incaricato di redigere una divisione in tre parti della collezione. Intorno al 1953, il dipinto passa quindi a New York, presso il mercante e studioso R. J. Heinemann, finché non è acquistato dal museo canadese nel 1982. A partire da quel momento, l'opera è stata correttamente interpretata come scomparto centrale di un polittico, verosimilmente dedicato a Sant'Anna. G. Coor-Achenbach, *Contributions to the study of Ugolino di Nerio's Art*, «The Art Bulletin», XXXVII, 1955, pp. 153-165; L. B. Kanter, *Ugolino di Nerio: Saint Anne and the Virgin*, «Annual Bulletin. National Gallery of Canada», V, 1981-1982, pp. 9-28; J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his school*, I, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1979, p. 170; A. Galli, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana 2003, pp. 348-349. Larry Kanter associa al frammento di Ottawa la tavola con un *San Matteo*, frammentaria sui quattro lati, del Metropolitan (38,4 x 32,4 cm, collezione Lehman, inv. 1975.1.6), ma di cui si indovina il medesimo formato a cuspide trilobata del dipinto ora in Canada. Si può inserire un altro elemento nella ricostruzione di questo polittico di Ugolino, l'unico sinora noto a proporre le gotiche cuspidi trilobate: il *San Francesco* al Barber Institute of Fine Arts dell'Università di Birmingham (inv. 43.6), riferito da Stubblebine a un fantomatico pittore ugolinesco, il «Maestro del polittico Clark», ma in precedenza riferito a Ugolino, a partire da Berenson e dalla

il senatore era al corrente del divario cronologico di quarant'anni che separa i due artisti, come è esplicito dalle sue note alle foto Lombardi.

Fig. 29. Luca Longhi, *Madonna con il Bambino, San Giovannino e San Francesco*. Roma, Galleria Colonna

Nel corso dello stesso anno, Bordonaro va in Olanda e in Belgio: è la prima volta – e forse anche l'ultima – che potrà osservare dal vero, nei grandi musei di Amsterdam (fig. 24), Anversa o Bruges (fig. 27), le esattezze dei primitivi fiamminghi, la sprezzatura delle pennellate di Rembrandt (fig. 25), la luminosità di un paesaggio di Ruisdael o l'ironia di un quadretto di Peter Brueghel. Quando visita i musei, acquista foto di dipinti e, rientrando in albergo, annota sul retro i ricordi dei quadri appena visti. Sono scritti brevi, ma abbastanza decisivi per intendere come il collezionista guardasse le opere, a quest'altezza cronologica. Per esempio, a proposito della *Veduta di Delft* di Johannes Vermeer, conservata nel museo dell'Aja (fig. 26):

> L'originale è splendido per forza di colore e luce specialmente nell'acqua trasparente, e questa fotografia è prova evidente della insufficienza degli attuali processi fotografici per le riproduzioni dei dipinti.[132]

Un'altra nota, più lunga, ricorda l'impatto che genera il trittico dell'*Adorazione dei Magi* di Hans Memling, visto al Sint-Janshospitaal di Bruges (fig. 28). Anche i colori sono indicati nel retro della foto, seguendo in trasparenza le forme dei dipinti:

> Memling Ospedale St Jean
> Bruges 8 Ottobre 1888 Adorazione dei Maggi
> Splendido per colore, disegno e composizione. Molto finito. Più bello della Cassa di S. Orsola che è anco assai bella. Memling è più forte nel disegno delle mani anzi che de' piedi

Coor-Achenbach (cfr. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna* cit., I, p. 183 e *Catalogue of the Paintings, Drawings and Miniatures in the Barber Institute of Fine Arts. University of Birmingham*, Cambridge, University Press, 1952, pp. 116-117).

132. Questa nota e la seguente sono redatte nel retro di fotografie contenute nell'album dedicato da Bordonaro alla «Scuola Fiaminga», come scrive nella prima pagina del volume. Della raccolta di fotografie allestita dal senatore si parlerà a breve.

Fig. 30. Il Duomo di Colonia

> che usa di evitare sia calzandoli, sia coprendoli sotto le vesti. Le pieghe di Memling quantunque risentite non son manierate ed i panni cadon sempre naturali. Nelle piccole figure come in quelle della Cassa di S. Orsola, le pieghe sono meno evidenti e nette nei colori paonazzo (soprattutto, blu e sono più frammentate nel bianco e meno nel rosso. Fra i suo' colori si ha il verde pistacchio, luminoso e di tocco al tempo stesso, un verde scuro che dà nel blu, un celeste-blu. Il cinabro puro non lo vedo mai adoperato, ma sempre misto a delle lacche che lo rendono più morbido. Il colorito delle carni in questo trittico è assai vigoroso e naturale senza essere rosa acceso come quello di S. Orsola e le sue compagne nella testata della Cassa. Il fondo di questo trittico è fino e la prospettiva perfetta. Bellissimo il Moro. Viso della Vergine debole rispetto agli altri. L'esteriore degli sportelli S. Giovanni Battista e S. Veronica è assai fine.

Scartabellando fra le fotografie di Bordonaro, non mancano nemmeno vedute di strade delle città fiamminghe, come se l'interesse si estendesse dalla pittura a un'intera civiltà, fondata sul commercio e sull'individuo. Naturalmente, anche in questo caso, Bordonaro si dedica alla formazione della sua collezione. In uno dei negozi di antiquariato più forniti di Amsterdam, gestito dalla ditta Goudstikker & Morpurg, trova una *Testa di anziano* attribuita dai venditori a Gerbrand van den Eeckhout (tav. XLVI). Anche se il nome di quest'autore non regge all'urto del confronto con la produzione del pittore, Bordonaro è sensibile

allo sfaldamento di materia pittorica proposto da questo seguace di Rembrandt, attivo verso il 1660.[133] Un certo interesse suscita anche la *Sacra Famiglia con Santa Caterina* di Luca Longhi, che sarà ricordata da Venturi e poi data per dispersa (tav. XXII).[134] È un dipinto che Bordonaro può confrontare con la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e San Francesco* della Galleria Colonna, quando stende le sue note nel retro delle fotografie (fig. 29):

> Molto somigliante per colore e fattura alla Sacra Famiglia comprata ad Amsterdam collocata nella stanza di Gabrielino

Fig. 31. Il Duomo di Strasburgo

Il viaggio del 1888 conosce altre tappe, come Colonia e Strasburgo: lo attestano le fotografie delle città e delle cattedrali riportate a Palermo (figg. 30-31). Bordonaro avrà probabilmente rivestito queste visite di un significato particolare e, sebbene la conoscenza del Medio Evo europeo fosse quasi una tappa obbligata nella formazione degli uomini cólti del tempo, lui era già incline a riconoscere nel Trecento toscano un'epoca d'oro della pittura. Le esplorazioni continuano a Modena, dove il senatore non manca di ammirare un altro classico di ogni tempo, il Duomo di Wiligelmo (fig. 32), e avrà forse considerato che la civiltà dei Comuni italiani aveva

133. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 26. Bordonaro si confronta probabilmente con Eduard J. Goudstikker. Sulla storica famiglia di questi antiquari olandesi, sciaguratamente poi perseguitati dai nazisti, cfr. P. C. Sutton, *Jacques Goudstikker (1897-1940): Art Dealer, Impresario, and Tastemaker*, in *Reclaimed. Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, catalogo della mostra (Greenwhich, Bruce Museum, 10 maggio-7 settembre 2008; New York, The Jewish Museum, 12 marzo-2 agosto 2009), a cura di P. C. Sutton, New Haven-London, Yale University Press, 2008, pp. 14-33: 18, 31. Il nome di Van den Eeckhout non verrà mai messo in discussione da Bordonaro: il modello di questo studio di testa potrebbe essere lo stesso che utilizza Rembrandt nel *Ritratto di uomo con cappello* della National Gallery di Londra (inv. 190, datato verso la fine degli anni '50) e nell'*Aristotele che contempla il busto di Omero* del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 61.198, datato 1653, cfr. A. Bredius, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*, revised by H. Gerson, London, Phaidon, 1969, pp. 571, 594), ma nella sua fase senile. Su Van den Eeckhout, cfr. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, II, *G. van den Eeckhout – I. de Joudreville*, Landau, Pfälzische Verlagsanstalt, 1983, pp. 719-909.

134. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, V, Milano, Hoepli, 1932, p. 704, nota 1. Il dipinto è inserito fra le opere non reperite in G. Viroli, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna, Longo, 2000, p. 229), dove la datazione è fissata al «sesto decennio del Cinquecento».

Fig. 32. Il Duomo di Modena

tutto sommato prodotto un Romanico ben comparabile al decantato Gotico, francese o tedesco che fosse. Il 12 gennaio 1889 invece, Bordonaro si dedica alla scoperta dei grandi gruppi in terracotta presenti nelle chiese della città (figg. 33-35). A San Giovanni, davanti alla Deposizione del Mazzoni (fig. 33), nota che i volti di «talune teste» sono «stupendamente modellati e espressivi», «specie il vecchio e S. Giovanni», ma conclude: «Effetto generale un po' slegato». Il giudizio diviene più severo quando Bordonaro visita Sant'Agostino (fig. 34): il «bianco» delle terrecotte di Begarelli crea un «effetto freddo». In più, «gli angioli danno l'impressione di essere pendenti dal muro come di fatto lo sono e di non far parte della composizione», continua la nota nel retro della fig. 34. L'ultima nota della giornata è un resoconto della visita a San Francesco (fig. 35), condotta a «un'ora tarda», in condizioni di luce non ideali:

> Modena 12 gennaio 1889. Begarelli. San Francesco. Terra cotta. Il colore bianco puro nuoce all'effetto generale che resta freddo malgrado l'esecuzione che suppongo finita e che per l'ora tarda non potei giudicare

In questi anni frenetici si collocano acquisti da collezioni italiane oggi dimenticate, come quella del colonnello Giacomini, di cui ignoro anche il nome di battesimo: da lui, a Pisa, nel 1889, Bordonaro acquista due *Capricci* veneziani. Uno dei due dipinti, fotografato da Alinari, verrà considerato un autografo di Francesco Guardi da Giuseppe Fiocco, ma in seguito di «dubbia autenticità» da Antonio Morassi (tav. XXVI).[135] Bisogna assecondare l'opinione di Morassi, che d'altronde ha identificato il prototipo di Francesco in un dipinto passato da Knoedler a New York.[136]

135. G. Fiocco, *Francesco Guardi,* Firenze, Luigi Battistelli, 1923, p. 74; A. Morassi, *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, Alfieri, 1973, p. 470.

136. Il pittore del quadro palermitano dimostra una certa dimestichezza con il linguaggio del vedutista più spettrale, tanto da lasciar presagire che l'autore del dipinto sia una personalità interna alla bottega di Francesco, forse il figlio Giacomo. Sulla distinzione fra i due ha poi insistito Dario Succi, con posizioni molto distanti da Morassi: cfr. *Capricci veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, giugno-settembre 1988), a cura di D. Succi, Torino, Allemandi, 1988, pp. 345-383.

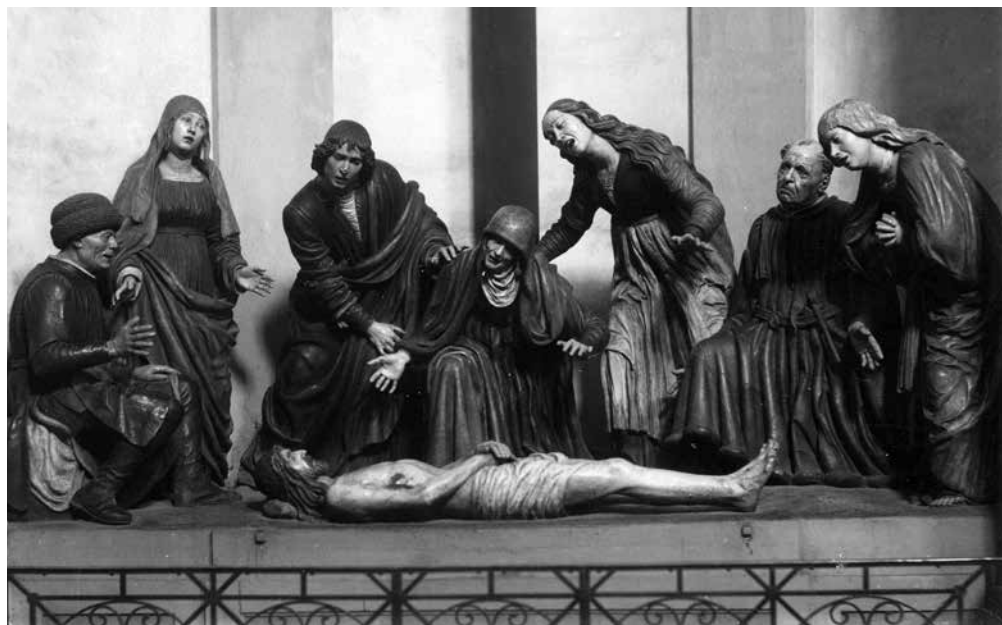



Fig. 33. Giovanni Mazzoni, *Deposizione*. Modena, San Giovanni

Fig. 34. Antonio Begarelli, *Deposizione*. Modena, Sant'Agostino

Fig. 35. Antonio Begarelli, *Deposizione dalla croce*. Modena, San Francesco

Fig. 36. Alessandro Bonvicino detto Moretto, *Madonna con il Bambino fra i Santi Rocco e Sebastiano*. Pralboino, Sant'Andrea

Ma la meta prediletta, per rifornirsi di oggetti d'arte, rimane in questa fase sempre Firenze: il 14 giugno 1889, Bordonaro acquista da Bauer a Firenze una scrivania e una libreria, entrambe intagliate in noce,[137] mentre il 28 marzo 1890, si procura da Grillanti in via dei Fossi, una scatoletta di legno con intarsi di perle, e da Ciampolini l'ennesimo servizio Ginori.[138] L'unico viaggio londinese è documentato da due acquisti di poco rilievo; il 28 luglio 1890, Bordonaro va da Elkington e compra un servizio di argenteria francese; mentre il 20 agosto, da un mercante di argenti e gioielli che ha un negozio in Euston Road (Bought of E. J. Needes, late Charles Barnett), è la data di una ricevuta di un acquisto di quattro figure in porcellana di manifattura cinese.[139] Ma di certo le visite ai musei avranno occupato le sue giornate. La capitale inglese era un mito di progresso, anche per le sue opinioni politiche, in un'Italia sempre più dominata dalla figura di Crispi, che in novembre stravince le elezioni. Il South Kensington Museum aveva aperto i battenti da circa trent'anni: aveva come obiettivo principale di tenere viva l'energia prodotta dalla Great Exhibition del 1851 e di arricchire raccolte che testimoniavano degli avanzamenti artistici in campo industriale. Era una novità rigenerante, anche per i collezionisti, abituati a un panorama dominato da musei che ereditavano collezioni di re, principi o imperatori. Il futuro Victoria & Albert deve aver rafforzato le convinzioni di Bordonaro, ormai avviato nella costruzione di una sua raccolta centrata sulle arti decorative e sulla pittura antica. Anche la National Gallery aveva attraversato una fase aurea, soprattutto nel decennio in cui il museo era stato diretto da Charles Eastlake (1855-1865). In seguito a straordinarie campagne di acquisizioni, ora si poteva accedere a un modo innovativo di guardare alla pittura italiana, dove la centralità di Roma e Firenze era controbilanciata da tanti capolavori veneziani, lombardi o centroitaliani. In compagnia di Raffaello e Michelangelo, nelle gallerie di Trafalgar Square, era quindi facile

137. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 28.

138. Ivi, b. 29. Un'altra ricevuta di acquisto di un servizio Ginori «antico», senza data, che comprende 111 pezzi e firmata da Ciampolini, si conserva in ivi, b. 54.

139. Ivi, b. 30.

Fig. 37. La vendita della collezione di Carlo Varelli a Napoli nel 1892

Fig. 38. Pattinaggio sul ghiaccio, ricordo di una vacanza

Fig. 39. Carlo Dolci, *San Sebastiano*. Firenze, collezione Corsini

giudicare con completezza l'opera di Giovanni Bellini, del Moretto o di Paolo Veronese. Così, anche quando ritrovo fotografie di dipinti collocati in chiese fuori mano rispetto alle rotte di Bordonaro, mi pare sempre che i suoi aggiornamenti siano dovuti all'assimilazione di uno sguardo europeo (fig. 36). Gli altri spostamenti europei di Bordonaro si seguono ripercorrendo le tappe dei suoi acquisti presso antiquari di Baden Baden, dove a ottobre acquista vasi di Strasburgo, piatti di Marsiglia o di Rouen, nel negozio di N. Herz e figli. Due vasi cloisonné sono un regalo per la sorella Rosalia, sposata D'Alì. Tenendo la località termale come base, il senatore si è anche spinto ad Aquisgrana, attirato probabilmente dalle vestigia dell'arte carolingia, ma sappiamo di questo soggiorno solo grazie a una ricevuta di pagamento di una zuppiera, presso il mercante Jean Menzel.[140] Sempre nel 1890, in una «esposizione di quadri antichi» a Baden Baden, Bordonaro acquista due ritratti di Balthasar Denner: uno dei due personaggi è un anziano dal volto bonario, il cui sguardo emana una sana determinazione (tav. XL).[141]

Il 31 ottobre 1890, Bordonaro è a Napoli, una città che inizia ad avere un ruolo preponderante nella sua carriera di collezionista. Una delle ragioni è probabilmente l'incontro con Carlo Varelli, da cui acquista piatti di Savona e di Urbino, due mattoni persiani ed alcune figurine di terracotta.[142] Fra i tanti mercanti che Bordonaro incontra, spicca questa figura di palermitano che aveva raggiunto una certa notorietà nel mondo antiquario napoletano. La sua collezione di opere d'arte in prevalenza siciliane, che ammontava a circa tremila oggetti, andrà all'asta nel 1892, perché «volendo recarsi a Chicago per esporre il suo storico Presepe nella Esposizione del 1893, ha deciso di procedere alla liquidazione della numerosa raccolta di oggetti d'arte antica esistenti ne' Saloni del 1° piano Galleria Umberto I». Una fotografia degli ambienti espositivi di Varelli consente di immaginare gli

140. Ivi, b. 31.

141. «Catalogo dei Quadri», n. 4. Manca una monografia su Denner, nonostante si tratti di uno dei maggiori ritrattisti tedeschi fra Sei e Settecento, ma di cultura protestante e tutta rivolta verso l'Olanda. L'unico studio che potrebbe aprire a una comprensione dell'artista è G. Feigenbaum, *Head Studies by Balthasar Denner*, Dissertazione di Dottorato, Oberlin (Ohio), 1975, dove però il dipinto Chiaramonte Bordonaro non è menzionato.

142. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 32.

allestimenti dei negozi di antiquariato che Bordonaro frequentava (fig. 37).[143] Nelle vetrine, apparentemente senza alcuna divisione per oggetti, sono accostate maioliche abruzzesi, di Caltagirone, napoletane o di Savona, statuine in porcellana, soprattutto di Meissen o di Capodimonte; fra i mobili Impero o Luigi XVI, o i marmi del Cinquecento, sfilano cofanetti gotici, pastori di presepi, ventagli e collane; mentre alle pareti si alternano piatti e dipinti, collocati in qualsiasi spazio rimasto libero. Inoltre il Museo Artistico Industriale, voluto da Gaetano Filangieri e Demetrio Salazar, rappresentava la punta più avanzata del sistema di diffusione delle arti applicate presso le nuove leve dell'artigianato; era stato inaugurato nel 1889 ed esortava a credere che il progetto nazionale aveva comunque prodotto qualche effetto benefico anche al Sud. Il principe di Satriano aveva anche già donato al Comune di Napoli le sue collezioni private, ospitate in un palazzo di fronte al Duomo, rimodernato a sue spese: primeggiavano maioliche e porcellane, ma il senso della raccolta era sempre quello di contribuire all'istruzione delle maestranze con modelli di riferimento in tutte le arti. Questi assortimenti probabilmente condizionano anche Bordonaro, che va incrementando senza sosta la sua raccolta. Nel 1891, a marzo, compra a Napoli venticinque piatti di terraglia Del Vecchio; a settembre compra piatti e vasi a Saint Moritz e altri vasi a Bologna; a ottobre altri vasi a Firenze e a Napoli candelieri in bronzo, gruppi di angeli in legno, putti in terracotta, una natività in alabastro, dall'antiquario Giuseppe Scotto, e altri piatti antichi da Giuseppe Stajano. L'anno di acquisti si conclude a novembre, a Pisa, da Orsolini. In questo negozio, Bordonaro si assicura un tabernacolo in pastiglia e tre statuette rappresentanti un Perseo, un David e un Fauno: bronzi che saranno collocati nelle nicchie della biblioteca.[144]

La rete di rapporti stretti da Bordonaro si costruisce con soggiorni periodici nelle stesse città, legati di certo a vacanze familiari. Uno dei passatempi prediletti, nei laghi ghiacciati, deve essere stato il pattinaggio (fig. 38). Basilea, Davos, Saint Moritz e Baden Baden sono mete fisse negli anni fra l'89 e il '91 – e da queste località il senatore invia richieste ai librai di Parigi, o continua ad acquistare: da ceramiche e piatti berlinesi a scene di genere del Seicento olandese, a tele attribuite a Carlo Dolci. E per certi pittori particolarmente ammirati, quando non può azzardare un'acquisizione, Bordonaro affida i suoi commenti al retro delle foto (fig. 39):

143. *Ancienne Galerie Borghese. Hôtel de ventes – G. Sangiorgi – Roma. Catalogo Della Collezione Carlo Varelli di cui la vendita a pubblico incanto avrà luogo in Napoli Galleria Umberto I. n. 8 1° piano Lunedì 28 Novembre ad ore 2 pom. precise. Majoliche Porcellane, Quadri, Avorii, Smalti bronzi, Miniature ed oggetti di vetrina, Vetri, Stoffe e merletti, Oggetti oro, argento Mobili ed oggetti di mobilia, Marmi, Oggetti diversi, Strumenti musicali, Pastori ed oggetti da presepe Oggetti di scavo, Monete e Medaglie*, Napoli, R. Tipografia De Angelis – Bellisario, Portamedina alla Pignasecca, 44, 1892, in BVCB, la citazione è dalla prefazione di Sangiorgi.

144. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 33. Nella stessa busta si conservano gli appunti redatti a Napoli citati poco dopo.

Fig. 40. L'Esposizione Nazionale di Palermo nel 1891-1892

> È questo uno dei migliori dipinti di C. Dolci che arieggia il San Giovanni di Andrea del Sarto

Alcuni appunti redatti a Napoli nel 1891 aiutano a chiarire le classiche dinamiche delle trattative, che il collezionista doveva intavolare con antiquari, preti, baroni e altri proprietari di opere d'arte:

> Canonico Santorelli – n. 8 Corso Vittorio Emanuele – quadri antichi da vedere – Mandato da Giuseppe Stajano antiquario
> Barone Gerardo De Rosa n° 287 Riviera di Chiaja – ha quadri – dirigersi Signorina Mosca
> Gennaro Improta 241 – Riviera Chiaja – deve condurmi a vedere quadro antico tedesco Adorazione dei Magi il cui proprietario chiede £ 1500 avendo rifiutato £ 1000
> Francesco Romano – Antiquario – 92 Via Costantinopoli – Rubens – chiesemi £ 2500 offertegli £ 1000
> Padre Pedicini – trovarsi Chiesa dei Gerolomini verso le 9 am. o verso le 12 ½ […] – Proprietario di un Crocifisso del 400 che tiene presso Francesco Scognamiglio 97 Via Costantinopoli – per cui chiede £ 400 – offertegli £ 250
> Notaio Taddeo Brosca – n. 9 Sergente Maggiore

Il dipinto per cui «il proprietario chiede £ 1500 avendo rifiutato £ 1000», è un'*Adorazione dei pastori* (tav. XXXV) di un artista fiammingo, eseguita nei primi decenni del

Cinquecento, di qualità e piena di ricordi romani. Alla fine Bordonaro riuscirà a imporre il suo prezzo, di mille lire.[145] È un'opera che si può avvicinare alla produzione del cosiddetto «Maestro delle Adorazioni grottesche», un pittore che adesso si studia con maggiore consapevolezza, grazie all'acquisizione recente dello Städel Museum di Francoforte del trittico De Groot.[146] Il «Padre Pedicini» citato per ultimo possiede invece una *Croce dipinta* del Quattrocento. Quando Bordonaro lo incontra, «verso le 9 o verso la mezza», presso la chiesa dei Gerolamini di Napoli, deve avere già ricevuto dall'intermediario Gennaro Scognamiglio la seguente missiva del prete:

> Carissimo Gennarino
> La Croce è un oggetto raro del quattrocento. Stava a Gaeta, e fu l'unico oggetto salvo dalle mitraglie che diroccarono la chiesa ove stava.
> Quando l'acquistai tutti mi dissero che quattrocento franchi ne avrei potuto avere. Se si tratta di differenza in meno lo rimetto a voi. In questi giorni passerò da voi.
> Credetemi
> Girolamini 14 […]
> G C Pedicini[147]

È un'acquisizione che Bordonaro non si lascia scappare: la *Croce* sarà collocata sopra il camino della galleria e oggi si riconosce come opera di Giovanni da Gaeta.

---

145. Il Bambino adorato dagli angeli è adagiato su un basamento dove è istoriato un *Ratto di Europa* e fra le architetture in rovina, su una colonna fastosamente decorata, trovano posto altri angeli, precocemente disperati per la prefigurazione della Passione. Licia Collobi Ragghianti indicava correttamente la strada del manierismo di Anversa per quest'opera, fra i dipinti fiamminghi più importanti della collezione Bordonaro. «La serena ed ordinata simmetria ancora di sapore metsyano, insieme ai tanti motivi ripresi, oltre che da quello del Coeck, dall'ambiente del primo maniersimo Anversano (Jan de Beer, *Adorazione dei Magi* nel Museo di Cluny a Parigi) ne situano l'autore ad Anversa, c. 1530-40 affine anche al Maestro del Santo Sangue» (Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia* cit. nota 120, p. 178). È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 79, riprodotto in catalogo, cit. nota 101). Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo dell'archivio Finarte, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto non viene venduto in quest'occasione.

146. *Gold, Weihrauch und Myrrhe. Die »von Grootesche Anbetung der Heiligen Drei Könige« - ein wiederentecktes Meisterwerl der Renaissance in Antwerpen*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum, 2 dicembre 2001-17 febbraio 2002), a cura di J. Sander, Frankfurt, Das Städel, 2001. Questo anonimo era stato identificato da Friedländer a partire dal 1915 (M. Friedländer, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XXXVI, 1915, pp. 65-91: 78-79, e poi Id., *Die altniederländische Malerei*, XI, *Die Antwerpen Manieristen, Adriaen Ysenbrant*, Berlin, Cassirer, 1933-1934, pp. 35-39, 118-120). I pastori sulla destra offrono maggiori punti di vicinanza ai tipi del «Maestro delle Adorazioni grottesche», che ha anche la tendenza a isolare i personaggi entro lo spazio architettonico. Proprio per questa natura ibrida fra i due pittori, il dipinto anversano si potrebbe collocare non oltre il 1520, in una fase giovanile del maestro anonimo, che reca ancora i segni di un apprendistato presso Jan de Beer (cfr. anche D. Ewing, *Some Documentary Additions to the Biography of Jan de Beer*, «Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen», 1983, pp. 85-104).

147. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 6.

Pochi documenti consentono di far luce sui rapporti di Bordonaro con l'arte a lui contemporanea, ma sembrerebbe che le occasioni siano sempre state sporadiche e legate a incontri fortuiti. Uno di questi riguarda un pittore milanese, Carlo Barbieri. Il 15 agosto 1891 infatti, a Saint Moritz, Bordonaro riceve una lettera acclusa a un album di disegni dell'artista, acquistato in questo frangente:

Locarno 15/8/91

Illustrissimo Signor Barone

Trovandomi in campagna da qualche giorno non ho potuto risponder subito al pregiato di Lei scritto, perché dovetti scrivere a Milano onde avere le informazioni che desidera, ed accluso troverà il biglietto delle dovute spiegazioni inviatomi dal pittore Sig. Carlo Barbieri, se poi necessitasse la firma del suddetto può inviare a me l'album diretto a Milano, non prima però della fine del corente mese che sarò pronta a farglielo fare.
Io l'accerto che il Sig. Barbieri è uomo di grande riputazione e sebbene si trova spesse volte in condizioni finanziarie piuttosto ristrette, tuttavia per la sua modestia non seppe mai fare della reclame per far conoscere i suoi meriti, accontentandosi solo dell'apprezzazione dei suoi lavori che le davano gli amici e conoscenti.
L'album speditole è stato acquistato da mio marito al medesimo prezzo che a Lei fu ceduto e per il quale godeva una stima illimitata.
Aggradisca i sensi della mia dovuta stima lusingandomi d'una sua visita mi creda

Devotissima
Annetta Merlini
Vedova Bossi
presso la farmacia
Gavirati in Locarno[148]

Inoltre, dopo le tele di Gatti di qualche anno prima, Bordonaro torna a indossare le vesti di committente per un'opera: si rivolge infatti a Barbieri per un dipinto rappresentante *Santa Marta*.[149] Il pittore invia a Palermo due bozzetti, al quale il senatore replica con alcune «Osservazioni»:

il bozzetto a fondo caldo designato n. 1
quello a fondo freddo 2

148. BVCB, scansia Disegni e Stampe, b. «album Carlo Barbieri», nicchia X.

149. Si evince da quattro pagamenti datati 27 dicembre 1892 (150 lire, «per il quadro di Santa Marta che sto facendo»), 12 dicembre 1893, 25 febbraio 1894, 24 luglio 1894 (per un totale di altre 450 lire, pagamento a lavoro ultimato). APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 2.

1 La figura di S. Marta per espressione, posa, disegno, luce è preferibile quella del bozzetto n. 2.
2 Il fondo da scegliersi perché più in carattere colla scena orientale è quello del n. 1
3 Il carattere della palma va studiato tanto pel tronco che per la foglia essendo troppo di maniera quello del bozzetto
4 Il gruppo degli Apostoli preferibile quello del n. 1
5 Il colore è fiacchissimo e manca la luce e l'aria
6 Proporzioni del quadro senza cornice ossia del dipinto m 1, 20 largo

m 2
alto
[…]
Sono esitante a commettere il quadro ad ogni modo desidero conoscere il prezzo
addì Gennaio 1892 scritto in conformità da Palermo.[150]

Fig. 41. Goswin van der Weyden, *Crocifissione*. Parigi, Musée Marmottan

Dimensioni e disegno lasciano presagire che Bordonaro stia commissionando una pala d'altare piuttosto convenzionale. E in questa critica, a tratti severa, si intravvede il modo di guardare alla pittura di Bordonaro. Le deroghe ai presupposti accademici, su cui doveva fondarsi la sua visione artistica («espressione, posa, disegno, luce»), sono davvero limitate. Solo a tratti si avverte un avvicinamento a posizioni più naturalistiche: «manca la luce e l'aria», oppure il giudizio sulla palma, che è «troppo di maniera».

La reputazione internazionale di Bordonaro come amatore d'arte è attestata da una lettera di Alfred Edward Hippsley, collezionista inglese di porcellane cinesi che vive a Macao. Scrive in francese, probabilmente perché si tratta dell'unica lingua straniera che Bordonaro padroneggia senza difficoltà, nonostane le origini americane della moglie:

150. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 2.

Fig. 42. Pittore fiammingo di inizio Cinquecento,
*Pietà con San Giovanni, Nicodemo e Santa Maria Maddalena*. Colonia, già collezione Dormagen

*Macao, China, 10th Novr 1891*

*Cher Monsieur de Bordonaro,*
*je sais bien que vous vous intéressez dans tous les arts. J'ose donc vous envoyer par ce courier un exemplaire du catalogue que j'ai écrit de la petite collection de porcelaine chinoise que j'ai ramassée en Chine et que j'ai déposée pour le moment au Smithsonian Institution à Washington aux Etats Unis. L'introduction de ce catalogue est une esquisse de l'histoire de l'art Ceramique en Chine. Elle ne pretend pas d'être plus d'une esquisse, mais étant écrite par une personne qui demeure en Chine et qui sait Chinois, elle corrige quelques erreurs des ecrivains qui n'ont jamais été en Chine, donne (d'après mon avis) tous les détails nécessaires pour une connaissance veritablement intime de la porcelaine chinoise et en donne l'histoire jusqu'à une date plus récente que tous les grands livres écrits sur le même sujet.*
*Ici nous avons pour le moment une excitation extrême contre les missionaires et leur manières d'agir. On peut reprocher d'un côté les missionaires de leur manière d'agir et le gouvernement, de l'autre, qu'il n'a pas supprimé les publications anonymes qui repandent les accusations les plus detestables et les plus infâmes contre la réligion chrétienne. Ici à Macao, dans une colonie portuguaise, nous n'avons que très peu à craindre des ébullitions de colère qui ont pour le moment une si funeste influence en Chine.*
*Et vous et votre famille comment allez vous tous pendant les quatres ans que nous ne nous sommes pas vus? J'espère que vous, ainsi que toute votre famille, allez bien, et que votre fils a gagné de santé d'un an à l'autre. Ma femme a eu l'intention d'écrire à Madame de Bordonaro plusieurs fois déjà*

*depuis notre arrivée ici, mais une maladie ou une malaise ou une cause quelconque est toujors arrivée pour l'empêcher.*
*Ma femme et moi, nous vous envoyons ainsi qu'à Madame et aux enfants nos meilleurs voeux pour le Nöel et pour le Nouvel an et vous prions que chaque an suivant vous apportera des bonheurs plus grands.*
*Si je puis vous être utile en quelque chose ici en Chine, je vous prie de me commander, je ne demande pas mieux qu'avoir une occasion de vous rendre jusqu'à un desir quelconque toutes les amabilités dont vous nous avez comblés.*
*Encore une fois avec nos voeux les plus sincères.*
*Sont à vous*
*Alfred E. Hippisley*[151]

Fig. 43. Dieric Bouts,
*Il giudizio dell'Imperatore Ottone*.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

Chissà in quale *grand hôtel*, svizzero o tedesco, Bordonaro avrà incontrato quest'uomo politico, che ha potuto dedicarsi con assiduità al collezionismo anche in virtù di un'occupazione stabile nei ranghi della Dogana britannica in Cina. Il libro inviato in omaggio è il suo *Catalogue of the Hippisley collection of Chinese porcelains, with a sketch of the history of ceramic art in China* pubblicato nel 1890. E la risposta di Bordonaro è nota grazie a una bozza rimasta fra le sue carte:

*Je vous remercie infiniement de votre beau souvenir aussi que du gracieux cadeau que vous m'avez fait en m'envoyant le Catalogue de votre collection de porcelains chinoises. Il y a bien de lacunes dans l'histoire de l'Art de la potterie chinoise et vous avez rendu un grand service aux amateurs en en remplissant quelques unes. Je n'ai pas encore eu le temps de bien lire votre catalogue, mais en le parcourant je sens bien envie d'admirer vos precieux objets, et j'aurais désiré que votre collection fut déposé au Kensington Museum plutôt qu'à Makao car au moins j'aurais eu plus la chance de la voir. Ici en Italie on trouve encore des bien belles pièces chinoises, mais l'envie de les posseder est*

151. Tutta la corrispondenza rinvenuta fra Hippisley e Bordonaro si conserva in ivi, b. 1. Su questo collezionista, cfr. M. Czepiel, *Biographical History*, in *Papers of Alfred E. Hippisley, 1842-1940*, in *Catalogue of the papers of Alfred E. Hippisley, 1842-1940*, pagina del sito della Bodleian Library, University of Oxford, Department of Special Collections, 2007.

Fig. 44. Frans Hals, *Ritratto di uomo*. Amsterdam, Rijksmuseum

Fig. 45. Frans Hals, *Ritratto di musico*. Amsterdam, Rijksmuseum

> *diminué pour l'ignorance de l'histoire de la ceramique de ce pays dont la langue n'est connu de personne, et le peu que l'on sait de son histoire est tiré des livres français ou anglais. Nous avons dans ce moment à Palerme une exposition assez bien reussie des produits de l'Art et de l'Industrie italiennes. À part l'intêret qu'elle offre comme resumé du génie de notre patrie, elle est très intéressant pour le visitateur étranger qui a occasion en venant en Sicile de voir un pays qui vous offre encore des monuments assez bien conservés de plusieurs civilisations que se sont succedés sans se détruire. Palerme offre encore dans cette saison qu'on peut comparer à la belle saison de printemps des pays du nord, l'attraction d'un ciel très pur, d'un richesse de végetation admirable, qui contraste étrangement avec le brouillard et les froids de nos villes italiennes du nord.*[152]

Oltre alle formalità, d'obbligo nella circostanza epistolare, emergono in trasparenza alcuni tratti della personalità di Bordonaro. Cultore di una storia dell'arte che vede ancora assai lacunosa, viaggiatore che vorrebbe avere oggetti di qualità a portata dei suoi spostamenti europei – e da qui il rammarico di non poter ammirare la collezione di Hippisley al South Kensington –, collezionista attento ai limiti imposti dalle disponibilità del mercato e dalla pubblicazione degli studi, Bordonaro si è dotato nell'ultimo decennio di una solida cultura, che gli consente di dialogare alla pari con conoscitori specializzati in altri ambiti.

152. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 1. Gli Alfred Hippisley Papers si trovano a Oxford, alla Bodleian Library, MSS. Eng. c. 7285-98, e 3586-7, MSS. Photogr. c. 206-7. Il «Superintendent» delle Special Collections delle Bodleian Libraries (Weston Library), che qui ringrazio, mi informa tuttavia che fra le carte di Hippisley lasciate all'Università di Oxford non ha ritrovato la lettera originale di Bordonaro.

Nella seconda parte della lettera, il senatore formula un invito carico di orgoglio per l'Esposizione Nazionale di Palermo, che fra 1891 e 1892 pone la città al centro delle attenzioni generali (fig. 40).[153] Bordonaro non fa comunque parte del giro stretto degli organizzatori dell'avvenimento, di area per lo più socialista. Nondimeno, l'azienda vinicola che fa capo a lui e a D'Alì partecipa allo *stand* della Mostra enologica e viene premiata con una medaglia d'oro. Nelle vesti che più gli competono, di acquirente di oggetti d'arte, Bordonaro compra anche all'Esposizione: una sfinge e un tavolo, da Antonio Zanetti, antiquario di Vicenza; e un tavolino a due piani da Leone Bachi di Torino.[154] Oltre all'Esposizione, Bordonaro preferisce ricordare le stratificazioni di civiltà che compongono l'identità culturale di Palermo, città che attrae visitatori – sostiene il senatore – anche perché il cielo di novembre è ancora puro, e si può paragonare a quanto si vede al Nord in primavera. A Roma, nel febbraio 1892, Bordonaro partecipa a un'asta indetta da un libraio antiquario, dove compra sia un'edizione delle *Vite* del Bellori sia un nucleo consistente di disegni antichi.[155] L'arricchimento della collezione procede nel solco tracciato: a Firenze, a marzo, acquista una versione moderna di una *Madonna* di Luca della Robbia, in terracotta invetriata, comprata da Cantagalli.[156]

Ormai il senatore va a caccia di fonti rare, si aggiorna sulle novità editoriali, ordina dalle librerie parigine le prime serie illustrate di fascicoli monografici dedicate ai grandi maestri della pittura.[157] Nel contempo, riordina la sua piccola raccolta fotografica, che può servirgli a confrontare le opere che ha visto nei musei con quelle acquistate. Nel maggio 1892, a Falconara, Bordonaro raccoglie in quattro album le sue fotografie: due volumi sono dedicati alla scuola fiamminga, uno alla scuola olandese e uno alla scuola tedesca. L'organizzazione è scrupolosamente cronologica. L'arco coperto va dal primo Quattrocento al Seicento: l'epoca d'oro dell'arte, per le categorie del tempo. Si trovano riproduzioni di capolavori celebri, ma anche opere passate in vendita – e spesso, nel retro delle foto o nel cartoncino, sono presenti annotazioni sulle provenienze o sulle attribuzioni. Sono segnalati ad esempio passaggi di proprietà, come nel caso della *Crocifissione* del Cabinet Brasseur di Colonia (fig. 41), «venduta a J. Marmottan a Paris». Nel retro della foto, Bordonaro ricorda anche l'autore «Gosswin van der Weyden» e di non aver «veduto l'originale». Lo stesso vale per un trittico con al centro una *Pietà* attribuita a Lambert Lombard (fig. 42), a proposito della quale il collezionista annota: «non ho visto l'originale», ma sa che l'opera «esiste a Colonia presso D^r^ Dormagen».[158] C'è anche spazio per giudizi sulla

153. U. Di Cristina, B. Li Vigni, *La Esposizione Nazionale 1891-1892*, Palermo, Novecento, 1988.

154. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 34.

155. Ricevuta datata 8 febbraio 1892, in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 18.

156. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 34.

157. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 5.

158. Tutte le citazioni provengono dal retro delle foto degli album. Sono inoltre documentate correzioni di attribuzioni: nel caso del *Trittico della Vergine* (con una *Natività* al centro e la *Presentazione al Tempio* e l'*Annunciazione* negli sportelli) del Musée des Beaux-Arts di Bruxelles, che il collezionista ricorda «attribuita erroneamente a Rogier Van der Weyden»; dell'*Andata al Calvario* presumibilmente

Fig. 46. Sandro Botticelli, *Allegoria della Primavera* (dettaglio). Firenze, Galleria degli Uffizi

qualità, che diventeranno piccole sistematizzazioni critiche, con il proseguio dello studio delle foto. Per esempio, a proposito del *Dittico dell'Imperatore Ottone* di Bruxelles (fig. 43), Bordonaro ricorda che l'autore «Thierry Stuerbout di Harlem – 1410 † 1470», ossia Dieric Bouts, è un «pittore valentissimo e poco noto non conoscendosi altri quadri di lui eccetto i 2 di Bruxelles». A parte alcuni capolavori conservati nelle chiese, come il polittico di Gand, si tratta in prevalenza di dipinti conservati ai Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles o di Anversa, alla National Gallery, agli Uffizi, al Rijksmuseum, al Maurithuis dell'Aia (figg. 44-45) o al Louvre. Bordonaro segue una logica appresa visitando le sale dei maggiori musei europei e dedica particolare attenzione alle scuole italiane, confermando le stesse predilezioni per i toscani che va maturando in termini di acquisizioni. Nel caso del volume dedicato alla scuola toscana, spiccano, per numero di foto, le opere attribuite a Beato Angelico, Sandro Botticelli (fig. 46), Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi (fig. 47) e Luca Signorelli, ma sono più rari i ritrovamenti di scritte nel retro o nelle didascalie delle foto.[159]

vista dall'antiquario Meulemans di Bruxelles, che ha negozio in Rue de la Madeleine, 70, di cui si trova un timbro nel retro: «R. Van der Weyden o più della scuola non somigliando punto a' Van der Weyden di Francoforte o di Anversa»; del trittico con un'*Annunciazione* al centro e *Donatori e Santi* negli sportelli laterali sempre a Bruxelles o della grande *Deposizione* oggi assegnata a Petrus Christus (inv. 564), ma ai tempi creduta di Memling: per entrambi, il senatore sconfessa l'attribuzione: nel primo caso: «Al Museo porta l'indicazione Ecole flamande. Non credo sia Memling a giudicare dal valore di quelli di Anversa»; nel secondo: «Al Museo porta l'indicazione Ecole flamande. Non lo ritengo punto Memling»; dei *Cambiavalute* della National Gallery di Londra, che la didascalia della foto assegna a Quentin Metsys e il senatore ricorda che «Porta altro nome nel quadro. Consultare catalogo».

159. A proposito della *Madonna con il Bambino fra i Santi Pietro, Agostino, Sebastiano e Paolo* di Domenico Ghirlandaio nel Duomo di Lucca, vista in una scadente riproduzione Alinari (n. 7183), il collezionista ricorda: «Confrontare le figure del primo Santo a destra e la mano di quello accanto col mio quadro in Palermo». È possibile che l'indicazione sia redatta nel corso del viaggio a Lucca nel 1886. A proposito del *Tobiolo e l'angelo* o della *Madonna con il Bambino e Angeli* della National Gallery di Londra (inv. 781 e 296, due opere di Verrocchio), Bordonaro è consapevole che non si tratta di dipinti di Pollaiolo, come vorrebbero le didascalie: le barra e accanto scrive «Scuola Toscana».

Fig. 47. Filippino Lippi, *Apparizione della Madonna a San Bernardo* (dettaglio). Firenze, Badia

Il 1892 è poi un anno d'oro per quel che riguarda la formazione della collezione. A Firenze, Bordonaro ritrova antiquari che sono ormai sue vecchie conoscenze, come Venturini e Melli: sono professionisti di cui si fida. Altri nomi, come Adolfo Baldi e un certo Gori, vengono ora alla ribalta. Da Venturini, Bordonaro compra otto dipinti, probabilmente in un'unica tornata; il più importante, per le sue gerarchie, è un tondo con una *Adorazione del Bambino* di grandi dimensioni (tav. LII). Nelle sue note, Bordonaro menziona «un certificato dell'accademia che dice esser il quadro del Ghirlandajo», pittore *cult* quasi al pari di Botticelli, per una generazione che enfatizzava il fascino del Rinascimento fiorentino. L'attribuzione verrà giustamente rivista da Berenson, nel 1897, in favore di Jacopo del Sellaio.[160] Fra questi acquisti si trova anche un'opera che probabilmente

160. Per la citazione dalle note di Bordonaro, cfr. «Catalogo dei Quadri», n. 62. La fortuna del dipinto è tutta compresa negli anni fra Otto e Novecento. Quando i primitivi toscani passano di moda, si esaurisce ogni interesse per quest'opera: H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, «Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen», 1899, pp. 192-202 e 271-284: 284; M. Logan, recensione a H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, «La Revue archéologique», XXXV, 1899, pp. 478-481: 478; E. Mauceri, *Notizie della Sicilia. La collezione Bordonaro*, «L'Arte», III, 42, 1900, p. 340; B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works*, New York-London, G. P. Putnam's sons, 1909, p. 184; Reinach, *Répertoire* cit. nota 125, p. 275; Van Marle, *The development* cit. nota 125, XII, 1931, pp. 381-382; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, Clarendon, 1932, p. 527. Il dipinto appartiene alla stagione tarda del pittore, indagata a più riprese da Nicoletta Pons, cfr. N. Pons, *Una predella e altre cose di Jacopo del Sellaio*, «Paragone», XLI, 23, 487, 1990, pp. 46-52; Ead., *La Pala del Sellaio per il Carmine: un ritrovamento*, «Antichità viva», XXIX, 2-3, 1990, pp. 5-10; Ead., *Arcangelo di Jacopo del Sellaio*, «Arte cristiana», LXXXIV, 776, 1996, pp. 374-388.

Fig. 48. Scuola di Cosimo Rosselli, *Incoronazione della Madonna fra angeli e cherubini*. Firenze, Galleria dell'Accademia

all'epoca non destava particolare interesse, e che invece ha oggi un grande valore. Si tratta di un *Dio Padre che regge il Crocifisso*, che Venturini vende a Bordonaro come opera di Andrea Orcagna, nome che era divenuto un raccoglitore usato dagli antiquari per definire un dipinto di fine Trecento (fig. 49). Oggi, dopo che molta luce è stata gettata sulla pittura fiorentina al passaggio fra Tre e Quattrocento, il dipinto appare come un capolavoro di Starnina.[161] Bordonaro si è limitato a formulare alcuni riscontri iconografici su questa sua opera nel retro della foto di un'*Incoronazione della Vergine* creduta al tempo di Cosimo Rosselli agli Uffizi (fig. 48), ma poi si inoltra nell'osservazione delle ali degli angeli, affrontando la tavola di Orcagna a Santa Maria Novella:

> Le ali degli angioletti di colore talune rosse ed altre blu, sono simili per l'incrociamento a quelle del mio quadro la Trinità dell'Orgagna. Però l'intonazione generale del presente quadro assai chiara e luminosa, nulla ha a che vedere con quella del mio.
>
> Nella tavola a tempera dell'Altare esistente nella Cappella dipinta a fresco dall'Orgagna in Santa Maria Novella e che si vuole di mano dello stesso artista, trovansi nella parte centrale del trittico delle teste di angioletti con ali incrociate di color rosso e blu alte non [...] lisi, ma il colore è appena accennato dietro la metà della base, degradando sino a diventare quasi esclusivamente un bianco sporco all'estremità superiore.

Lo studio continua con la nota nel retro della foto del polittico (fig. 49):

161. Per Berenson l'autore era Mariotto di Nardo, cfr. Berenson, *Italian Pictures* cit. nota 160, p. 332. Il dipinto era noto a Boskovits per via di una fotografia pervenuta allo studioso al momento di un tentativo di alienazione, cfr. A. Lenza, *Gherardo Starnina e il gotico internazionale tra la Spagna e Firenze*, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato «Logos e Rappresentazione», XXIII ciclo, relatore prof. L. Bellosi, a. a. 2009-2010, pp. 178-180. Il dipinto è stato anche inserito in una ricostruzione del polittico di Starnina a Lucca da De Marchi, *Gherardo Starnina* cit. nota 103, messa in discussione da Carl Strehlke in un convegno del 2017 e ritrattata dallo stesso De Marchi, come riporta Zappasodi, *Ristudiando Gherardo Starnina* cit. nota 103, nota 44.

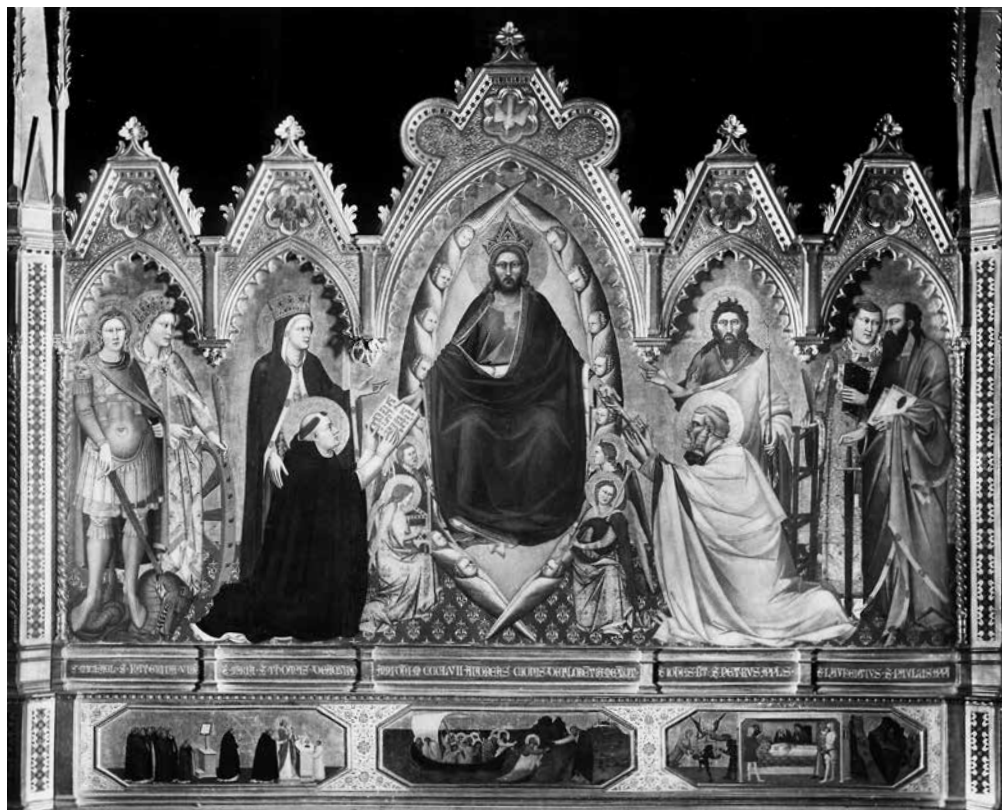



Fig. 49. Andrea di Cione, detto Orcagna, *Consegna delle chiavi a San Pietro e della regola a San Tommaso d'Aquino con i Santi Michele Arcangelo, Caterina d'Alessandria, la Madonna, e i Santi Giovanni Battista, Lorenzo e Paolo* (*Pala Strozzi*). Firenze, Santa Maria Novella

Confrontare la testa del Salvatore con quella del padre eterno della mia Trinità.

In seconda battuta, in questa tornata di acquisizioni, vanno considerati altri due dipinti che Bordonaro farà fotografare da Alinari. In una *Testa di Cristo*, poi generosamente attribuita dal collezionista al Correggio (tav. XCIX), l'antiquario Venturini «vi vedea il carattere Leonardesco», ma siamo piuttosto in area veneta, e nel primo Seicento.[162] E il nome di Bartolomeo Schedoni (fig. 50), per una bella *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (tav. XVIII), viene suggerito a Bordonaro sempre da Venturini. È un'attribuzione che il collezionista mantiene nei suoi cataloghi, oggi inevitabilmente da rivedere, tenendo fermo

162. L'autore del dipinto ha già interiorizzato la pittura corsara di Tintoretto, come si evince specialmente dai risvolti della camicia, accesa di un rosso tizianesco. Nel «Catalogo dei Quadri», n. 99, Bordonaro ricorda anche: «Nella Galleria di Vienna vidi pittura del Correggio simile». Il dipinto è sprovvisto di vicenda bibliografica. Maichol Clemente, che qui ringrazio, propone un›attribuzione a Girolamo Forabosco.

per quest'opera il contesto emiliano di primo Seicento, e forse proprio parmigiano.[163] Oltre ai monogrammi, le analisi di compratori e mercanti sui dipinti contemplano il retro delle tavole: da qui Venturini ricava «il nome di Metsis» per un *San Girolamo nello studio* (tav. C). Negli anni però Bordonaro si chiede se l'autore possa essere Petrus Christus o «Marino Romerswaele discepolo», ma il dipinto non è che una copia del *San Girolamo nello studio* di Joos van Cleve, di cui si conoscono diverse varianti e repliche.[164] Bordonaro incappa anche in qualche passo falso. Per una *Crocifissione*, che portava l'altisonante nome di Giottino, di sicuro apposto dall'antiquario Baldi, spende la somma notevole di mille lire, ma è un'opera molto ridipinta, ai limiti del sospetto di falsificazione (tav. CXII). L'unico storico dell'arte che ha potuto esaminare dal vero l'opera, Ettore Sestieri, ha ricordato che «molte figure hanno subito restauri nel viso».[165]

È più preoccupante il caso della *Madonna con il Bambino* (tav. XLVII), comprata da Bordonaro come opera di Benozzo Gozzoli, ma che nelle considerazioni del collezionista viene presto relegata alla scuola di Orcagna. Non soltanto il dipinto metterà in imbarazzo Berenson, che dietro una foto di sua proprietà scrive: *«Andrea Orcagna? but sky and hands seem quattrocento»*.[166] Longhi, in un suo articolo celebre per la riscoperta di Maso di Banco, aveva menzionato di sfuggita questo dipinto, ribadendo però che l'opera era ridipinta.[167] L'opera viene acquistata dalla Regione Siciliana verso il 1980 ma, nonostante ciò, non è mai stata esposta o presentata al pubblico, pertanto gli studi ignorano il passaggio.[168]

---

163. Anche ai tempi di Bordonaro, il dipinto poteva essere confrontato con la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* della Galleria Nazionale di Parma (inv. 358), allora e tuttora assegnata a Schedoni, a partire da C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma, Battei, 1896, pp. 60-61; ora si veda anche F. Dallasta, C. Cecchinelli, *Bartolomeo Schedoni pittore emiliano Modena 1578- Parma 1615*, Parma, Fondazione Monte di Pietà, 1999, pp. 167-168, per la *Madonna* in questione.

164. J. O. Hand, *Joos Van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, pp. 92-95, 160-164. L'originale di Joos van Cleve, da cui deriva puntualmente il dipinto Bordonaro, si trova nelle collezioni del principe di Hannover, mentre un'altra derivazione è nella Stadtbibliothek di Colonia, proveniente dalla collezione di Kasimir Hagen (su tavola, 67 x 51 cm, inv. 41), cfr. H.-J. Tümmers, *Katalog der Sammlung Kasimir Hagen in der Stadtbücherei Köln-Chorweil*, Köln, Publikationen der Stadtbücherei Köln, 1981, p. 97.

165. Catalogo dattiloscritto in BVCB, 1950. Riferimenti ad Agnolo Gaddi, all'area bolognese o allo Pseudo-Ambrogio di Baldese sono stati spesi da chi era in possesso dalla fotografia Alinari, cfr. Van Marle, *The development* cit. nota 125, III, 1924, p. 559, nota 1; note nel cartoncino della fotografia conservata nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (Mal. Got. 14394 e 180096: «Jacopo Avanzi» o «Bologna, XIV sec»). Due fotografie Alinari del dipinto si conservano nella Fototeca Zeri (inv. 32234, 32235). Nel retro di una di queste, è un'ipotesi dello studioso: «Pseudo Ambrogio di Baldese ? (Zeri, 4/63)».

166. La fotografia Alinari del dipinto è consultabile ai Tatti (inv. 105088) e in rete.

167. R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, «Paragone», 109, 1959, e poi, con significativa variante nel titolo, Id., *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri. II*, «Paragone», 110, 1959, pp. 31-40 e 111, 1959, pp. 3-12. Nel volume edito *post mortem* delle opere complete di Longhi, per le cure, in parte, di Antonio Boschetto, e soprattutto di Boskovits, dove il materiale illustrativo è abbondantemente ampliato, il dipinto Bordonaro è riprodotto: cfr. R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, in *'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 85-101: 96.

168. Una nuova fotografia del dipinto si conserva nell'Archivio fotografico della Soprintendenza ai

50. Bartolomeo Schedoni, *Elemosina di Sant'Elisabetta d'Ungheria* (dettaglio). Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Fig. 51. Francesco Bonsignori, *Madonna con il Bambino e quattro Santi*. Londra, The National Gallery

Tuttavia, i dubbi degli studiosi si sono moltiplicati negli ultimi anni, fino alla condivisibile opinione che il dipinto sia del tutto ridipinto o addirittura un falso.[169] Per fortuna, altre due opere comprate da Bordonaro presso Baldi sono di gran qualità, sebbene siano note solamente per via di fotografie non professionali. È il caso di una *Madonna con il Bambino* (tav. XLVIII), che oggi si può attribuire a Domenico di Michelino.[170] O anche di una tavola con una *Nascita della Madonna* (tav. XXXIV), che Adolfo Venturi e «Berenson e moglie» riconoscono come opera di Francesco Pesellino, in indicazioni suggerite al collezionista durante le rispettive visite.

Ma i casi problematici, fra gli acquisti del 1892, non si fermano qui. Bordonaro compra un tondo con una *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (tav. CXIII), ampiamente ridipinto, e pochi anni dopo Berenson lo mette in guardia, tanto che in catalogo il collezionista ricorda: «Berenson lo crede moderno». L'antiquario Melli, dal canto suo, aveva

Beni Culturali e Ambientali di Palermo (inv. 1987). L'opera si trova nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis e grazie alla gentilezza di Gioacchino Barbera, al tempo del suo direttorato, mi è stato possibile esaminare il dipinto dal vero.

169. Per Boskovits l'opera è completamente ridipinta e quindi ingiudicabile, cfr. R. Offner, *The fourteenth century. Bernardo Daddi and his circle*, in *A critical and historical corpus of Florentine painting*, III/V, a cura di M. Boskovits, A. Labriola, M. Ingendaay Rodio, Firenze, Giunti, 2001, p. 11, nota 12; F. Boggi, R. Gibbs, *Lippo di Dalmasio «assai valente pittore»*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 185, dove è considerato un falso novecentesco.

170. Nel suo «Catalogo dei Quadri», n. 65, Bordonaro ha ricordato «Loeser che molto l'ammira la ritiene di Scuola di Perugia e forse di Fiorenzo di Lorenzo. Berenson la crede di Giusto di Andrea». Su Domenico di Michelino, cfr. A. Staderini, *'Primitivi' fiorentini dalla collezione Artaud de Montor. Parte II: Giuliano Amadei e Domenico di Michelino*, «Arte cristiana», XCII, 824, 2004, pp. 333-342, e A. Tartuferi, *Domenico di Michelino: un'aggiunta e qualche riflessione sulle molte incertezze della fase iniziale*, «Arte cristiana», XCIII, 829, 2005, pp. 286-292.

venduto l'opera come un autografo di Botticelli. Il senatore, forse un po' rassegnato, ha poi scritto accanto a «Scuola di Botticelli»: «dubito sia imitazione».[171]

Fra i nuovi contatti, un antiquario si rivela particolarmente importante per la storia della collezione: Emilio Costantini.[172] La differenza con gli altri mercanti si nota anche a giudicare dalle prime opere che vende a Bordonaro: per una *Madonna con il Bambino fra i Santi Paolo, Giovanni Battista, Zanobi e Lorenzo* (tav. CXXVI), un grande studioso austriaco, Wilhelm Suida, spenderà in seguito un riferimento a Jacopo del Casentino.[173] Un altro dipinto comprato da Costantini, una *Crocifissione*, è invece stato giustamente attribuito al senese Niccolò di Buonaccorso, pittore attivo fra il 1356 e il 1388, che riesce a riprendere le precisioni e le emotività di Simone Martini o di Ambrogio Lorenzetti. Il dipinto si trovava nella collezione Toscanelli e una fotografia Alinari era stata pubblicata nel 1883, nell'album che accompagnava la vendita di questa raccolta.[174] Anche per quanto riguarda gli oggetti d'arte, Bordonaro nel 1892 acquista a ritmo sostenuto, sempre presso gli stessi antiquari fiorentini. Giardiniere in ferro, bacini in rame, bassorilievi in marmo raffiguranti *Madonne con il Bambino*; ma anche paliotti in pelle fiorati, con al centro soggetti sacri, o stemmi, tondi di terracotta, quadretti di vetro, oltre agli immancabili piatti di maiolica, di Urbino o di Delft: tutto concorre a credere che, oltre alla formazione della pinacoteca, Bordonaro stia portando avanti con dedizione la sua raccolta di arti decorative.[175]

---

171. «Catalogo dei Quadri», n. 89. Van Marle, *The development* cit. nota 125, XIII, 1931, pp. 185-186, inserisce il tondo Bordonaro fra le opere di scuola di Giovan Battista Utili. Per Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli* cit. nota 125, p. 164, si tratta invece di «some Florentine painter who has come partially under the influence of Botticelli».

172. Su Costantini: L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari* (1947), con disegni di Giorgio De Chirico, Firenze, Del Turco, 1950, pp. 213-214.

173. W. Suida, *Ein Triptychon des Jacopo del Casentino*, «Belvedere», VIII, 2, 1929, pp. 329-330. È uno dei sette dipinti venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri verso il 1950, come attestano le annotazioni di Zeri nel retro della prima fotografia del dipinto da lui posseduta (inv. 13661). Dopo un passaggio dalla collezione dell'antiquario Carlo De Carlo, secondo quanto mi suggerisce Andrea De Marchi, il dipinto si trova oggi in una collezione privata a Milano. Il catalogo dell'asta Semenzato è corredato da buone fotografie a colori del trittico, cfr. *Eredi di Carlo de Carlo. Importanti mobili rinascimentali oggetti d'arte, sculture, bronzi, maioliche d'alta epoca rari dipinti di maestri primitivi*, Firenze, 18-19 ottobre 2000, pp. 240-241.

174. *Catalogue de tableaux, meubles et objects d'art formant la Galerie de Mr. le Chev. Toscanelli. Tableaux du XIV^e^ siècle et XV^e^ siècle sur fond d'or des principaux artistes italiens et flamands, peintures à dater du XVI^e^ siècle*, a cura di G. Milanesi, Impresa di vendite Giulio Sambon, Florence, 1883, p. 4, e *Collection Toscanelli. Album contenant la reproduction des tableaux et meubles anciens*, Römmler & Jonas, [s. d.], tav. II. Per la corretta attribuzione del dipinto, cfr. V. Schmidt, s.v. *Niccolò di Buonaccorso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, consultabile online.

175. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 35. Anche nelle liste di libri acquistati al Bought of James Rimell & Son, spedita da Londra nel maggio 1893, oltre ai libri su Dürer, Holbein, o sulla Libreria Piccolomini, compaiono i Pugin Designs, i libri di Ruskin e le pubblicazioni inglesi sulle ceramiche e sulle porcellane, cfr. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 6.

Fig. 52. Un pic-nic a Camaldoli, 1893

Il 9 maggio 1893, il collezionista è a Napoli e torna da Varelli. In una lista di opere acquistate, figurano un paesaggio di Roelandt Savery, piatti e vasi di Urbino, alberelli, mattonelle di Cafaggiolo.[176] Una *Sacra Famiglia*, proposta dall'antiquario come opera del veronese Giovan Francesco Caroto, verrà poi considerata da Berenson un'opera di Francesco Bonsignori (fig. 51), ma il riferimento è troppo generoso; oggi appare come un prodotto che discende alla lontana dai capolavori di Mantegna (tav. XXI). Da Angelo Melli, nel negozio a Ponte Vecchio, compra una *Madonna con il Bambino* (tav. XXXIX), che crede inizialmente di scuola lombarda. Sarà Adolph Goldschmidt a suggerirgli che potrebbe aver acquistato un'opera di Lucas Cranach il Vecchio.[177] Oltre a un paio di vasi olandesi, acquistati il 7 giugno nel negozio fiorentino di Romeo Piazzesi, il 3 luglio 1893 Bordonaro si aggiudica un polittico integro, proveniente dalla collezione Toscanelli, per la somma di mille lire: il tramite è il mercante Giovanni Bacci (tav. CXXXIII).[178] Non è da escludere che in certi casi Bordonaro seguisse i passaggi di proprietà delle opere per periodi anche lunghi, prima di lanciarsi in un acquisto. Berenson ritiene in un primo momento che si tratti di un'opera di Pietro Lorenzetti. Successivamente, il polittico serve allo studioso americano per identificare un pittore chiamato convenzionalmente «Ugolino Lorenzetti», che ha poi riguadagnato la sua personalità storica, con il nome di

176. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 42.

177. Il dipinto Bordonaro è in realtà una derivazione disarticolata da una *Madonna con il Bambino e San Giovannino* di Cranach, alla Galleria degli Uffizi, a lungo in deposito alla Certosa del Galluzzo – rubata nel 1972, recuperata nel 2000, e oggi di nuovo agli Uffizi (inv. 1890, n. 10101). Cfr. *Cranach der Ältere*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum, 23 novembre 2007-17 febbraio 2008; Londra, Royal Academy of Arts, 8 marzo-8 giugno 2008), a cura di B. Brinkmann, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, pp. 144-145; A. Cecchi, in *L'arma per l'Arte. Aspetti del Sacro ritrovati*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Sala Bianca, 21 novembre 2009-6 aprile 2010), a cura di P. Andreasi Bassi, S. Pasquinucci, Livorno, Sillabe, 2009, pp. 106-107.

178. Entrambe le ricevute si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 42.

Bartolomeo Bulgarini.[179] L'opera è oggi nella raccolta di Simonpietro Salini, ospitata nel castello di Gallico, vicino ad Asciano.[180]

Per un altro dipinto acquistato nel 1893, una *Madonna dell'Umiltà* (tav. CVI), proveniente dalla collezione romana di monsignor Cesare Taggiasco, Bordonaro ricorre nuovamente a un intervento di restauro, eseguito da un certo Costantino Buonini.[181] L'opera, una pala cuspidata di grandi dimensioni, era riferita a Taddeo di Bartolo e si può oggi inserire nel *corpus* di un pittore meno noto, Giorgio di Andrea di Bartolo, come si evince da un confronto con la *Madonna dell'Umiltà* della Pinacoteca Comunale di Città di Castello.[182] In quest'occasione, il collezionista è a Camaldoli (fig. 52) e incarica un amico, Corrado Lancia, marchese di Brolo, di ricevere il quadro dal restauratore. La lettera che questi invia a Bordonaro apre uno spaccato sulla vita degli esponenti dell'élite politica palermitana, in trasferta a Roma:

> Roma li 19 Agosto 93
> Mio caro Amico
> Ieri ha avuto luogo la consegna ed il relativo pagamento del quadro recatomi per vostro conto dal restauratore. Io l'ho collocato al posto da voi indicatomi, per rimanere a vista di spedizione, per vendesi la presente per reclamo di proprietà (e in questo frattempo io me ne vado all'altro mondo, visto il peggioramento della mia tosse, che non mi fa dormire la notte, e mi rende affossato il giorno. Bisogna avere giudizio, sono già nel declinare della [...], la vita media l'ho passata da un pezzo, e quel che mi resta è tutto guadagnato. Ed ora parliamo un poco d'arte stando di fronte alla nota Madonna. Il viso è assai bello, si potrebbe osservare che la bocca è troppo piccola la fisionomia troppo ovale ma forse questo è concepito espressamente per dare alla figura un'aria ascetica, e bandire ogni idea sensuale; ed il pittore vi è riescito egregiamente. Ma il bambino!! Il Bambino è un ranocchio, e dei peggiori che abbia visto, ma ha il carattere dell'epoca. Le mani della Vergine, come tutte le mani di tutte le madonne di quel tempo, lasciano molto, ma molto a desiderare; la sinistra sopra tutto ha le dita che sembrano i tentacoli di un polipo, quante volte me li ho sognati; mi parreano che

179. La vicenda bibliografica dell'opera è consistente. All'inizio degli anni Ottanta, una studiosa americana, Judith Steinhoff, aveva chiarito la provenienza del polittico da una nuova chiesa dedicata all'Annunciata, che i domenicani di San Gimignano fecero costruire a Santo Stefano in Canova, negli anni Cinquanta del Trecento: J. Steinhoff, *A Trecento Altarpiece Rediscovered: Bartolomeo Bulgarini's Polyptich for San Gimignano*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LVI, 1993, pp. 102-112.

180. Verso il 1993, il grande antiquario fiorentino Carlo De Carlo aveva acquistato il polittico dagli eredi Bordonaro. Alla sua morte, andate in fumo le trattative di acquisto della sua collezione da parte dello Stato italiano, l'opera è passata nella collezione Salini. Per una scheda dell'opera: F. Mori, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, I, Firenze, Centro Di, 2009, pp. 104-113.

181. I documenti riguardanti questo restauro si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», bb. 61 e 62.

182. Il solo articolo che definisce criticamente la personalità di questo piccolo maestro è L. B. Kanter, *Giorgio di Andrea di Bartolo*, «Arte cristiana», LXXIV, 1986, pp. 15-28. Ringrazio Giacomo Guazzini, al quale spetta l'attribuzione del dipinto.

Fig. 53. In visita alla necropoli etrusca di Orvieto

volessero cavarmi gli occhi. Tutto ciò non toglie che abbiate fatto un bell'acquisto, anzi è appunto perciò che avete fatto un bell'acquisto perché il quadro ha tutti i caratteri intrinseci ed estrinseci dell'epoca, e per un amatore collezionista come voi, è un capo prezioso. Eccovi il mio parere, non chiesto, ma gratuito. Vi porterò a Firenze il 30 il ricevo del pittore. Vi prego dire alla Duchessa di Fiano che ieri sera fui a desinare da sua madre, che sta benissimo, le dissi che scrivevo a Camaldoli ed allora m'incaricò di farle porgere i suoi saluti; vogliate perciò incaricarvene, pregandoli di gradire anche i miei. I miei omaggi alla baronessa pregandovi di mantenermi nelle sue buone grazie, pro ciò non toglie che mi preghi di vederci a Firenze nelle prossime due sedute 30 e 31, tanto più che si risolverà certamente la questione degli argomenti della Banca Romana. Spero che le nuove della Contessa Antonietta siano sempre migliori, […] vogliate porgerle i miei saluti graditi […]
Corrado.[183]

Corrado Lancia aveva forse più dimestichezza di Bordonaro con l'intreccio di politica e salotti che si pratica nell'Italia unita, ma sarebbe morto più di dieci anni dopo, rispetto a quando scrive questa lettera, interessante per i commenti sulla *Madonna* di Giorgio di Andrea di Bartolo. Nel dibattito nazionale, al centro dell'attenzione è una crisi che colpisce il settore delle banche. Il giro dei grandi affari si era spostato, nel decennio precedente, verso la speculazione edilizia, generando una richiesta di moneta cartacea, sostenuta a spron battente dagli istituti di credito. La Banca Romana, che aveva emesso banconote senza un'adeguata copertura, viene liquidata nel gennaio del 1893: ma è il crollo di un

183. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 62.

sistema, dove credito e industria erano legati a doppio filo.[184] *I Viceré* sono appena apparsi, e ora De Roberto è alle prese con *L'Imperio*, un «romanzo di vita parlamentare». Nel secondo caso, le coincidenze cronologiche fra la vicenda letteraria di Consalvo Uzeda e quella reale di Bordonaro sono puntuali. Sono entrambi alle prime armi all'inizio degli anni Ottanta, e dopo aver percorso parecchia strada nei salotti e nei circoli internazionali, si sono inseriti in un contesto sociale scarsamente immaginabile durante la giovinezza trascorsa in Sicilia.

Alla vendita Taggiasco, indetta da Sangiorgi, Bordonaro aveva anche comprato diverse antichità, oltre ad altri quadri: pavimenti in mosaico, cinque vasi in bronzo, teste antiche in avorio, una statuetta romana di figura femminile in marmo, un altro vaso in bronzo con figure incise a sbalzo, un'aquila e venti lucerne in terracotta, cento pietre dure, collane e braccialetti in vetro.[185] È possibile che questi interessi da collezionista siano maturati al seguito di esplorazioni nei siti etruschi, come documentano le foto di questi anni: alcune sono scattate a Orvieto (fig. 53). A Firenze invece, nel settembre del 1893, presso Carlo Guarducci, Bordonaro compra un vaso moresco blu e una terracotta con una Maddalena.[186]

Il mese dopo, il 21 ottobre 1893, Bordonaro arriva ad acquisire il dipinto più caro della sua collezione, per la somma di cinquemila lire. Si tratta di un tondo con una *Madonna con il Bambino e San Sebastiano* attribuito a Botticelli (tav. XXXVIII).[187] L'intermediario è Costantini, che certifica una provenienza illustre: casa Canigiani. L'oscillazione sull'autografia dell'opera è andata crescendo negli studi, fino al giudizio di Ronald Lightbown, che ha espunto il dipinto dal suo catalogo dell'artista.[188] Tutti i limiti dell'impostazione generale di Lightbown su Botticelli sono stati messi in luce più di recente dalla monografia di Alessandro Cecchi, dove lo spettro ampio dei problemi legati alla personalità di Sandro è indagato con ben altra sottigliezza.[189] Da Costantini, Bordonaro acquista un altro dipinto

---

184. Per il contesto: V. Castronovo, *La storia economica*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, I, Torino, Einaudi, 1975, pp. 111-117.

185. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 36. Il catalogo, scompaginato e annotato dal collezionista, si conserva nella stessa busta, *Vendita all'asta della collezione del fu Monsignor Cesare Taggiasco. Oggetti di scavo – dipinti – libri, ecc.*, Roma, Tipografia dell'Unione Coop. Editrice, 1893. I lotti acquistati da Bordonaro sono i nn. 242, 249, 282, 284, 289, 302, 331, 370, 388, 389, 401, 419, 426.

186. Ivi, b. 37.

187. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 38.

188. R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Complete Catalogue*, II, London, Paul Elek, 1978, pp. 124-125.

189. Come attestano fonti e documenti, il pittore disponeva di una bottega affollata e «scioperata» a partire dagli anni Settanta del Quattrocento. Il tondo Bordonaro rientra a pieno titolo in questo genere di produzione seriale, ordinata dalle famiglie e dalle chiese fiorentine alla bottega di Botticelli. Al netto della forte problematicità riguardo allo stato di conservazione, per quanto riguarda l'identificazione dell'esecutore, sembra di poter riconoscere l'autore del tondo Bordonaro nel pittore che sale con Botticelli sui ponteggi della Capella Sistina e dipinge i volti femminili sulla sinistra della parete con *La guarigione del lebbroso*. In termini di qualità, è il Bambino del tondo a offrire qualche supporto riguardo alla possibile partecipazione di Botticelli all'esecuzione dell'opera. L'idea, dolcissima, di accostare la mano sinistra del figlio alla guancia della madre, non si ritrova in altre opere note del pittore, né nelle copie,

Fig. 54. Villa Chiaramonte Bordonaro ai Colli, agosto 1894

senese, una *Madonna con il Bambino fra i Santi Giovanni e Sebastiano*, attribuito in seguito da Berenson a Girolamo di Benvenuto (tav. XXXIII).[190] Un'opera che oggi è da collocare in quell'area di confine da tempo individuata, in cui è difficile e ozioso distinguere la mano del padre, Benvenuto di Giovanni, da quella del figlio Girolamo di Benvenuto, quando in bottega sono attivi entrambi, nell'ultimo decennio del Quattrocento.[191]

Il nome di Bordonaro ormai circola fra gli antiquari italiani, come attesta una lettera ricevuta da un mercante pisano:

Pisa 24 Dicembre 1893

Illustrissimo Signore

Sapendo che la Signoria Vostra Illustrissima fa acquisti di oggetti d'arte, mi pregio avvisarla che ho commissione da un signore di Firenze di trovare compratori per il suo museo, che si compone di una ricca collezione di ceramiche antiche, specchi antichi di Venezia, quadri antichi di rinomati autori, monete, ventagli, vasi della China e del Giappone antichissimi, statue, bronzi, marmi, mobili intagliati antichi, arazzi, merletti etc.

---

mentre dal punto di vista cronologico il dipinto si può collocare alla fine degli anni Settanta. A. Cecchi, *Botticelli*, Milano, Federico Motta, 2005, *passim*, in part. pp. 60-93.

190. B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1909, p. 182; Id., *Italian Pictures* cit. nota 160, p. 253.

191. Il problema si può rivedere alla luce delle considerazioni di C. Alessi, *Il problema delle mani*, in *La Confraternita ritrovata: Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto nello Spedale Vecchio di Siena*, «Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Siena e Grosseto», I, 2003, pp. 75-99.

Fig. 55. Tonnara Chiaramonte Bordonaro a Vergine Maria, agosto 1894

Quando alla Signoria vostra piaccia visitarlo, me ne dia avviso che mi porrò subito a sua disposizione, ho scritto questa mia sotto gli auspici di Oreste Orsolini da lei ben conosciuto. Colgo intanto l'occasione per professarmi della Signoria Vostra Illustrissima

Devotissimo
Ferdinando Conti
Borgo-largo 24
Pisa[192]

Da Palermo, dove è rientrato per il periodo natalizio, lontano dalle piazze del mercato dell'arte, Bordonaro ne approfitta per dedicarsi alla sua raccolta di fotografie. Nel 1894, inserisce in un album alcune vedute delle sue importanti proprietà: la villa alle Croci (fig. 1), la villa nella piana dei Colli (fig. 54), la tonnara di Vergine Maria (fig. 55) e il castello di Falconara (fig. 2). Nello stesso anno, conserva anche ricordi fotografici delle sue visite a Milano e a Torino (figg. 56-57). In quest'ultima città compie anche una tornata importante di acquisti, da un ingegnere di nome Giuseppe Brocchi, che aveva raccolto diverse opere di un certo interesse per il senatore. Alcune di queste hanno poi ricevuto un assestamento critico, negli studi successivi. Un *Paesaggio* olandese (tav. XXVII) con una firma apocrifa aveva indotto i primi studiosi a confermare un'attribuzione al grande paesaggista Jacob van Ruisdael, poi rivista correttamente in favore di un suo allievo meno noto, Roelof van Vries.[193] Su un bozzetto di una certa inventiva esecutiva, con un

192. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 3.
193. C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jarhunderts*, iv, Esslingen-Paris, Neff, 1911, p. 213; J. Rosenberg, *Jacob*

Fig. 56. Il monumento a Cavour ai giardini pubblici di Milano, settembre 1894

Fig. 57. Palazzo Reale a Torino, visto da Piazza Castello, ottobre 1894

*Martirio di Santo Stefano* (tav. LXII), creduto inizialmente di Giandomenico Tiepolo, conta una scritta di Morassi nel cartoncino della fotografia Alinari conservata nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze: «no: Carlone (a. m.)». Altre fotografie di

---

*van Ruisdael*, Berlin, Bruno Cassirer, 1928, p. 104; K. E. Simon, *Jacob van Ruisdael. Eine Darstellung seiner Entwicklung*, Berlin, Lankwitz, 1930, p. 80; S. Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, p. 655.

dipinti invece sono rimaste fra i cassetti di casa Bordonaro: fra queste, una *Madonna con il Bambino e San Giovannino* di scuola veneta (tav. XC), che il senatore aveva comprato come opera di Tiziano e che comunque giudicava, sbagliando, «di mano maestra».[194] Oppure, sempre dalla collezione Brocchi, proviene un'*Andata al Calvario* (tav. LXIII) che ha una certa qualità: gli effetti di luce sono tutti giocati su contrasti netti, nel solco della pittura di Tiepolo o di Piazzetta.[195] Da un'altra collezione torinese, quella del «sacerdote Sanson», proviene invece un *Gesù fra i dottori* (tav. CIV): le uniche informazioni che il senatore annota in catalogo sono una data, 1548, e un monogramma «Y».[196]

Un altro evento da non perdere, per uno come Bordonaro, è la vendita della collezione di Luigi Borg de Balzan; su questo collezionista maltese, ancora manca un contributo di ampia portata, ma si sa che aveva trascorso trent'anni nelle Americhe, come console generale del Regno del Messico e vice-console dell'Impero francese negli Stati Uniti.[197] Poi a New York, verso il 1855, aveva perso ogni fortuna nel gioco ed era quindi rimpatriato in Europa, fissando la sua dimora a Firenze, in un palazzo in piazza Savonarola, nella nuova città borghese che ormai si sviluppava fuori le mura.[198] Lo smantellamento del tessuto storico urbano, condotto sotto l'astro di Giovanni Poggi, aveva implicato l'immissione nel mercato di parecchie opere d'arte, e un nuovo ceto di *amateurs* aveva messo radici. Il contesto degli acquirenti è infatti cambiato rispetto ai tempi dell'asta Demidoff: ora sono attivi collezionisti come Antonio Borgogna, che all'asta Borg de Balzan si distingue per i disegni acquisiti. Il palazzo di questo liberale di Vercelli si sarebbe riempito, negli anni Novanta, di dipinti del Rinascimento italiano o del Seicento olandese, mentre la raccolta di mobili, porcellane e oggetti d'arte era già sostanzialmente formata. Era la stessa linea di gusto maturata da Bordonaro, in seguito ai viaggi e alle visite alle Esposizioni Nazionali;

194. Per il *Martirio di Santo Stefano*, «Catalogo dei Quadri», n. 278. Morassi si riferisce a Carlo Innocenzo Carloni, uno dei pittori del Settecento lombardo più apprezzati, anche oltre le Alpi. È un avviso da tenere in alta considerazione. Per il dipinto attribuito a Tiziano, «Catalogo dei Quadri», n. 122. L'attribuzione risale al precedente proprietario, ma Bordonaro si sbagliava di grosso, quando sottolineava: «Certo è di mano maestra».

195. Nel repertorio di questo pittore, risaltano l'isolamento teatrale di Cristo al centro, la tensione fisica di Nicodemo, alle prese con una croce davvero pesante, e la folla arrembante pronta a chiudersi a cerchio attorno al protagonista. A un certo punto, riflettendo su questa sua opera, Bordonaro si chiede: «Sarebbe forse spagnuolo?», cfr. «Catalogo dei Quadri», n. 262.

196. «Catalogo dei Quadri», n. 194; è un'opera che oggi è messa in relazione con uno schizzo a penna di Giulio Romano che si trova all'Ambrosiana (inv. F 281 inf. n. 57), cfr. S. L'Occaso, *Giulio Romano «universale»*, Mantova, Il Rio, 2019, p. 168.

197. Un giurista e storico maltese, Giovanni Bonello, si è occupato di Borg de Balzan, grazie al ritrovamento di una cospicua cartella sul suo conto nell'archivio dell'Ordine dei Cavalieri di Malta a Roma. Ne ha dato notizia in una serie di articoli, di tono romanzato ma pieni di informazioni, poi confluiti in G. Bonello, *Histories of Malta. Confusions and conclusions*, XII, La Valletta, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2013, pp. 185-202.

198. Qui oggi ha sede il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze, cfr. C. Cresti, L. Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Uniedit, 1978, p. 124; G. Orefice, *Il quartiere Savonarola a Firenze, un progetto interrotto*, «Storia dell'Urbanistica. Toscana», IV, 1996, pp. 11-35.

fatto salvo il passaggio finale: alla morte del collezionista, nel 1907, il museo e la collezione Borgogna verranno donati al Comune di Vercelli e aperti al pubblico.[199]

Ma torniamo all'asta Borg de Balzan: siamo a Roma, da Sangiorgi. Bordonaro acquista tazze e piattini giapponesi, figurine in terracotta colorate, vasetti veneziani smaltati, un vaso etrusco di Wedgwood e un paesaggio fiammingo che regala alla duchessa di Villarosa.[200] Avrà forse sorriso ammirando, fra i quadri in esposizione, la *Maggiolata* del 1873 del catanese Michele Rapisardi: capolavoro di un romantico italiano ancora da rivalutare. Poi si aggiudica due dipinti che rientravano nei *desiderata* dei collezionisti del tempo: una *Veduta cittadina* di alta qualità, di un pittore fiammingo che guarda Jan Brueghel il Giovane, e una scena di genere assegnata ai fratelli Jan e Andries Both.[201] A proposito di un'*Adorazione dei Magi*, comprata come opera di Jan van Scorel (tav. LVI), ammette in seguito di aver commesso un passo falso. Scriverà in catalogo: «Lo ritengo non originale»; e in effetti, anche in foto, risaltano pesanti ritocchi successivi.[202] È più importante un'*Incredulità di San Tommaso* (tav. XLV), che era attribuita nel catalogo della vendita a Govaert Flinck, un allievo di Rembrandt, dove si ricorda la presenza di un'iscrizione con la data 1639.[203] Il senatore dà per buono questo riferimento, che sarà messo in discussione in seguito.[204] Il dipinto Bordonaro è stato dubitativamente avvicinato a Renesse, ed espunto dal catalogo di Flinck;[205] salvo poi esser rientrato nel *corpus* di Arnold Houbraken, pittore che sviluppa in modo più convenzionale le invenzioni ormai lontane di Rembrandt.[206] Tradizionalmente, gli studi su Houbraken – una sorta di Vasari olandese – si sono

199. C. Lacchia, *Il Museo Borgogna. Collezionismo privato, collezionismo pubblico*, in *Storia di Vercelli in età moderna e contemporanea*, a cura di G. Baldissone, E. Totarolo, G. Berruto, II, Torino, Utet, 2011, pp. 227-239.

200. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 43.

201. *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence. La vente aura lieu à partir de Lundi 2 Avril 1894 à 2 heures et quart précises sous la direction de Mr G. Sangiorgi. Ancienne Galerie Borghese – Hôtel de Ventes, Rome. Expert Mr Hermann Van Duyse. Conservateur du Musée communal de Gand. Commissaire-Priseur Mr G. Sangiorgi. Propriétaire de l'Hôtel de Ventes à Rome*, Firenze, Imprimerie d'Enrico Ariani, 1894. I lotti acquistati da Bordonaro sono i nn. 2, 37, 45, 66, 76, 1086, 1160, 1204, 1501.

202. «Catalogo dei Quadri», n. 254.

203. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 43.

204. Un disegno conservato nella Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv. 1906/279), con un'*Incredulità di San Tommaso* e attribuito a un altro allievo di Rembrandt, Constantijn van Renesse, è infatti molto vicino al dipinto Bordonaro, O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt. The Late Period 1650-1669*, VI, London, Phaidon, p. 381; W. Sumowski, *Bemerkungen zu Otto Beneschs Corpus Rembrandtzeichnungen II*, Berlin, Bad Pyrmont, 1961, p. 22.

205. J. W. von Moltke, *Govaert Flinck 1615-1660*, Amsterdam, Menno Hertzberger & Co., 1965, p. 231; W. Wegner, *Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, I, Berlin, Gebr. Mann, 1973, p. 120.

206. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* cit. nota 133, V, p. 3103; dove lo studioso confronta il dipinto Bordonaro con una *Fuga in Egitto* di collezione privata, firmata da Houbraken (cfr. W. Bernt, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrunderts*, II, München, Bruckmann, 1969, n. 557) e lo avvicina alla tarda attività di Samuel van Hoogstraten (*Andata al Calvario*, Glasgow, Hunterian Art Gallery, Smillie Collection, cfr. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* cit. nota 133, II, n. 833).

Fig. 58. «Sala degli Antichi Maestri», Firenze, Galleria degli Uffizi

concentrati sulla sua attività di biografo, e manca un profilo esauriente del suo prolifico operato di pittore e incisore.[207]

Anche nel mondo dei mercanti d'arte fiorentini, si faceva strada un tipo diverso di umanità. È il caso di Vincenzo Ciampolini, ricordato come il «principe degli antiquari»; ma di segno opposto rispetto a Costantini, più speculatore che amatore, e maestro di Bardini. Ciampolini era un garibaldino che aveva iniziato la sua carriera di antiquario con la compravendita di antichità in Grecia e in Turchia, ma era poi diventato l'uomo di fiducia di Demidoff e della baronessa Favard. Si era poi lanciato nell'edilizia, trasformando Vallombrosa in un luogo alla moda, dove non mancherà di passare anche Bordonaro.[208] La fiducia

207. Bisogna allora rivolgersi alla lista di più di centotrenta opere passate in vendita sotto il suo nome nelle aste del Sette e dell'Ottocento che Hofstede de Groot compila nel 1893 (C. Hofstede de Groot, *Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh". Kritisch beleuchtet von Dr. Corn. Hofstede de Groot*, Haag, Martinus Nijhoff, 1893, pp. 18-32, 461-466). Fra questi, sembra di poter identificare un dipinto che ha tutta l'aria di essere il nostro: è infatti un'*Incredulità di San Tommaso*, su tavola, che misura 17 x 21 pollici (cioè 43 x 53,3 cm), e specifica «datirt 1687», passato all'asta il 26 agosto 1788 a Leida e comprato da un signor Van de Vinne per 46 franchi (ivi, p. 462: «Der ungläubige Thomas, 12 Personen in einem prachtvollen Saal. Holz, 17″ x 21″, datirt 1687. Auction 26 Aug. 1788 zu Leiden, verk. f. f 46 an v. d. Vinne»).

208. Bellini, *Nel mondo degli antiquari* cit. nota 172, p. 187, e su questa falsariga, S. Bargellini, *Vocazione all'antico*, in *Prima Mostra Mercato degli Antiquari Toscani*, catalogo della mostra antiquariale (Firenze, Fortezza da Basso, 2-17 giugno 1990), a cura di G. Luzzetti, G. Bartolozzi, Pontassieve, Nuova Zincografia Fiorentina, 1990, p. 14. Su Vincenzo Ciampolini (1838-1931), cfr. anche B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, ciclo XXIII, Università degli Studi di Udine, relatore prof. D. Levi, a. a. 2011-2012, pp. 120-124.

riposta da altri collezionisti, più celebri di lui, deve averlo rassicurato: è Ciampolini a occuparsi per il senatore siciliano dei trasporti delle opere, o di far realizzare cornici di imitazione quattrocentesca. Procura anche al collezionista alcune opere provenienti dalla collezione genovese dei Franzoni, famiglia nota per aver commissionato nel Seicento una cappella ad Alessandro Algardi, ma che dal 1871 aveva trasferito a Firenze la sua collezione.[209] Agli Uffizi, dove l'impianto museografico è ormai fotografato da Alinari, in riproduzioni che Bordonaro conserva (fig. 58), il collezionista scrive una nota che ci permette nuovamente di affacciarci sul suo modo di guardare i dipinti. È relativa all'*Alchimista* oggi considerato di David Teniers il Giovane:

> Alchimista di Teniers Vecchio agli Uffizi
>
> Nella destra un libro e nella sinistra alza una fiala cui guarda.
>
> Al di sopra del libro un quadretto con iscrizione illegibile. Sotto il libro pende manto blu o meglio stoffa. Vicino a questi una brocca con l'elsa rotta.[210] Vicino la brocca una costiera di pergamena sotto d'essa un libro con coperta rossa ed altri libri. Sotto i piedi dell'alchimista una specie di tegame rotto. Più altri marroni per terra fra cui un pezzo di drappo blu. A dritta dell'Alchimista in penombra due figure uno seduto imberrettato colle spalle a chi guarda e dinanzi a lui donna giovane. Sopra di essi una finestra.
>
> Il vecchio Alchimista è a capo nudo capelli castagni barba bianca, pelliccia al collo e collana di oro ad armacollo che porta una medaglia. Le maniche dell'abito son rosse. Colore sobrio. Vigoria di chiaro scuro esecuzione fine e larga.
>
> 8 Aprile 94.[211]

In maniera non troppo distante il senatore doveva percepire i dipinti del Seicento nordico: la fascinazione per gli aspetti tenebrosi, per i contrasti accesi fra i chiari e gli scuri, andava di pari passo con gli apprezzamenti per accostamenti di colore ben studiati e per pennellate sicure e libere.

Opere dalla provenienza prestigiosa sono ormai nel mirino di Bordonaro, che è informato dalla sua rete di contatti dei rapidi smantellamenti di collezioni storiche o recenti. Il 14 aprile, dal conte Giovanni Battista Montauto, acquista un tabernacolo di Neri di Bicci con al centro una *Madonna con il Bambino e San Giovanni*. Lo stesso giorno entra in possesso per 1.300 lire di una pala d'altare di cui è stata identificata la provenienza originaria. Si tratta di una *Madonna con il Bambino fra i Santi Francesco e Giacomo*

209. Boccardo, *Vicende e identificazione delle opere di Algardi* cit. nota 87; prezioso è anche R. Santamaria, *Nel merito delle quadrerie*, in *Criteri di collezionismo. Genova 1800: gli inventari delle quadrerie di Cesare Doria, Filippo e Gio. Antonio Gentile, Domenico Franzone, Stefano Pallavicini, Giuseppe Doria, Filippo Raggi*, a cura di M. G. Montaldo Spigno, Genova, Brigati, 1997, pp. 24-28 (poche pagine illuminanti) e pp. 43-47 (inventario del 28 gennaio 1800). Per la cornice di imitazione quattrocentesca, cfr. un documento del 1899, in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 60.

210. Qui Bordonaro ha disegnato la brocca.

211. Lo scritto è conservato in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 43.

(tav. XLII) eseguita da Sebastiano Mainardi per il notaio Pietro dei Nori nel 1506, come dichiara l'iscrizione, per la chiesa di San Francesco a San Gimignano, dove la famiglia aveva un altare consacrato.[212]

Bordonaro acquista anche dei bozzetti dalla collezione dello scultore Emilio Santarelli, noto per la sua cospicua donazione di disegni al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi.[213] E da un pittore preraffaellita, John Roddam Spencer Stanhope, compra invece, sempre nel 1894, una *Madonna con il Bambino*. A Roma, il 16 aprile 1894, Bordonaro partecipa alla vendita della collezione del duca di Verdura, indetta dalla casa d'aste Corvisieri. Forse, sfogliando il catalogo, avrà pensato che la dispersione delle collezioni aristocratiche palermitane non era che la tappa seguente al disfacimento dei feudi di quelle casate, e che la Sicilia non era poi tanto diversa dal resto d'Italia. Ad ogni modo, i suoi acquisiti di quest'occasione si limitano a una miniatura, rappresentante un «busto con turbante», un bassorilievo in pastiglia e un paio di placchette.[214]

Il 17 e il 18 aprile del 1894 va in vendita la collezione del bibliofilo Francesco Curadossi Squirhill; un altro esponente di quel mondo anglo-fiorentino che aveva arricchito la capitale toscana di una nuova ricercatezza, che per Bordonaro era un chiaro modello di riferimento. Il senatore si è assicurato tre dipinti: un *San Francesco stigmatizzato* che proviene da un cataletto smembrato di Girolamo del Pacchia, un polittico di Giovanni di Paolo (tav. CXXXIV) e una scena di *Brigantaggio* attribuita a Francesco Simonini.[215] Ma a questa vendita Bordonaro ha soprattutto modo di acquistare libri rari che servono da pietre

212. La ricevuta di acquisto, insieme all'altra relativa al tabernacolo di Neri di Bicci, si conserva in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 43. Il dipinto di Mainardi ha una bibliografia corposa: si segnalano almeno G. de Francovich, *Sebastiano Mainardi*, «Cronache d'Arte», IV, 1927, pp. 169-193, 256-270; R. Parks, *Duccesque and Ghirlandaiesque Panel Paintings*, «The Bulletin of the Art Association of Indianapolis», XXXIX, 1952, pp. 22-27; E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, Ph. D. Dissertation, New York-London, 1975; L. Venturini, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1992, pp. 147-157; Id., *Il Maestro del 1506: la tarda attività di Bastiano Mainardi*, «Studi di Storia dell'Arte», 5-6, 1994-1995, pp. 123-183, cui spetta il merito del recupero della provenienza; da ultimo, si veda A. Assonitis, *Bastiano Mainardi: Painter of Altarpieces in Renaissance Tuscany*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 2011.

213. Il contributo più valido su Santarelli è ancora il saggio introduttivo di A. Forlani Tempesti in *Disegni italiani della Collezione Santarelli*, a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze, Olschki, 1967, pp. 7-18.

214. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 38.

215. Ivi, b. 39. Le prime due opere provengono dalla collezione Toscanelli; Bordonaro lo sa e lo annota in catalogo. In una nota ha anche specificato che non sarà lui a partecipare all'asta, bensì Franchi, il banditore, che dovrà farsi carico di rilanciare per lui sino a una certa somma. Il catalogo di questa vendita, un fascicolo introvabile, si trova nella busta ed è provvisto delle note del collezionista. *Impresa fiorentina di vendite di Egisto Marinai. Perito esercente dal 1869. Firenze – 19, via della Vigna Nuova – Catalogo del Mobiliare antico e moderno. Quadri, Maioliche, Oggetti d'Arte, Curiosità, ecc. del fu Signor Francesco Curadossi Squirhill*, 15-16 aprile (esposizione) 17-18 aprile (vendita: Palazzo Curadossi Squirhill, via Ghibellina, n. 86, 2° piano), Firenze, Tipografia Bencini, 1894. I lotti acquistati sono i nn. 40, 51 e 144; la nota è a p. 9. Ho ricostruito la vicenda del cataletto del Pacchia in C. Gulli, *Il cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San Bernardino a Siena*, «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 104-121.

miliari per la sua biblioteca di collezionista-amatore. Vale sempre la delega al banditore, come attesta una ricevuta di acquisto di una serie di fonti preziose, irreperibili al tempo presso qualunque raccolta libraria palermitana, pubblica o privata.[216]

Il momento di grazia per la formazione della biblioteca continua con la vendita all'asta della «ricca Biblioteca appartenente al distinto Signor Howel Dottor Wills», dove Bordonaro si procura ben centotrenta volumi, spendendo quasi tremila lire. Ancora una volta, si tratta di strumenti utili a riconoscere le opere d'arte: prevalgono i repertori di immagini.[217] Dürer è vittima di una vera e propria mania: il collezionista acquista, in un colpo solo, ben cinque album di riproduzioni delle incisioni del maestro.[218] Cosa impediva al collezionista di partecipare alle due importanti vendite fiorentine? Un'altra asta, a Roma, sempre presso Sangiorgi. Anche se spende molto di meno, 370 lire a fronte delle 1.276,40 per la sola asta

---

216. Si tratta dell'*Elogio di Pompeo Batoni*, Roma, 1787, la *Vita di Antonio Cavallucci Sermoneta*, 1796; e l'*Elogio di Giacomo Pacchiarotti* di Luigi De Angelis (Siena, Rossi, 1821); le *Memorie storiche delle Arti e Artisti della Marca di Ancona* di Amico Ricci, Macerata 1834 (n. 51, lire 3,50); di Giuseppe Campori, *Gli Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, Tipografia della R. D. Camera, 1855 (n. 75, lire 2); dello stesso autore, le *Memorie biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori, etc. nativi di Carrara e d'altri luoghi di Massa*, Modena, C. Vincenzi, 1873 (n. 106, lire 2); la *Raccolta delle più celebri Pitture esistenti in Verona*, Verona, De Giorgi, 1809, di Gaetano Zancon (n. 93, lire 2,25); *Le meraviglie dell'arte, ovvero Vite degli illustri Pittori Veneti*, di Carlo Ridolfi, nell'edizione padovana del 1835, per i tipi di Cartallier (n. 98, lire 4); le *Vite dei Pittori Bolognesi* di Bolognini-Amorini, Bologna, Fonderia e Tipografia Governativa alla Volpe, 1843 (n. 192, lire 4); l'*Abecedario biografico dei Pittori, Scultori Cremonesi*, Milano 1827 di Grasselli, «co' Torchj d'Omobono Manini» (n. 355, lire 1,50), ma spiccano infine anche due volumi rari: la *Raccolta di ottanta stampe rappresentanti i Quadri più scelti del March. Gerini di Firenze*, Firenze, Pagni-Bardi, 1786 (n. 381, lire 28); e la *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, Milano, M. Bisi, 1833 (n. 393, lire 40), cfr. la ricevuta degli acquisti e il catalogo (*Impresa fiorentina di vendite di Egisto Marinai. Perito esercente dal 1869. Firenze – 19, via della Vigna Nuova – Catalogo dei Libri rari e preziosi, della Biblioteca del fu Francesco Curadossi Squirhill (seconda parte)*, 15-18 aprile (esposizione) 19-27 aprile (vendita: Palazzo Curadossi Squirhill, via Ghibellina, n. 86, 2° piano), che si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 8.

217. Spiccano, in ordine di prezzo, la serie completa di quattordici volumi dell'*Histoire des Peintres* di Charles Blanc pubblicata a Parigi fra 1861 e 1876 da Renouard (n. 521, 230 lire); i sei volumi del *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus Drei Jahrhunderts* di Georg Hirth (nel catalogo di vendita, n. 741, si specifica: «con molte incisioni») per 200 lire; i quattro volumi del *Dictionnaire de l'ameublement et de décoration* di Henry Havard (Paris, Charles Delgrave, 1887-1890, n. 301, lire 130); i quattro volumi dedicati ai *Médailleurs de la Renaissance* (Paris, Rothschild, 1883-1887) di A. Heiss (n. 740, lire 120), per il quale il collezionista annota «credo incompleto»; i fascicoli sui *Denkmäler der Renaissance* di Wilhelm Bode, pubblicati da Brückmann a Monaco di Baviera, a partire dal 1892 (n. 854, lire 115), con la postilla «in corso associazione» (suppongo che Bordonaro abbia già sottoscritto un accordo con un libraio); i duecentotrentasei fascicoli, chiusi in diciannove cartelle, nonostante quattro mancanze, sulla *España. Sus Monumentos y Artes* (Barcelona, Cortezo, 1884-1890), «con belle incisioni» (n. 872, lire 100).

218. Sono la *Haus-Chronik mit Albrecht Dürer Handzeichnungen zum Gebetbuche des Kaiser Maximilian I*, Leipzig, n. 337, lire 12; «37 stupende riproduzioni in legno»: *Durer's A. Werk*, Nürnberg, Lutzow-Zettler, n. 537, lire 11; «50 stupende riproduzioni in legno»: *Dürer. Vier Holzschnittfolgen*, Leipzig, n. 711, lire 36; «bellissime incisioni»: *Durer Albert. Apocalypse*, Utrecht, Weijer, n. 856, lire 31; «20 belle incisioni in legno»: *Durer Albert. La Vie de la Sainte Vierge Marie*, Utrecht Weijer, n. 861, lire 16. Le citazioni sono tratte dalle annotazioni di Bordonaro al catalogo della vendita, che si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 8, come per le due note precedenti.

Curadossi Squirhill, Bordonaro sceglie di persona cinque piatti ispano-moreschi.[219] Le ceramiche prodotte nella manifattura di Manises, nei pressi di Valencia, fra Quattrocento e Settecento, rappresentano infatti uno dei tasselli più importanti della sua collezione, che meriterebbe una trattazione a sé da parte di uno studioso esperto in materia.

Durante un soggiorno a Napoli, Bordonaro acquista, da un certo cavalier Cannavina, una *Madonna con il Bambino*, che è una variazione su un tema di Rogier van der Weyden (tav. XCVIII).[220] In seguito preciserà in catalogo: «Potrebbe essere di Van der Weyden essendo assai simile a quella della collezione Mathys di Bruxelles riprodotta dalla Gazette des Beaux Arts 3ème periode tom. 28 pag.a 196». E anche nel retro di una foto, sviluppa i suoi pensieri su quest'opera, indirizzando correttamente le ricerche in direzione di Memling: «N. 219. Cat. Scuola di Bruges. H. Memling? Potrebbe essere di R. Van der Weyden confrontando questo quadretto con quello della Galleria di Berlino attribuito al detto autore». Una consistente vicenda bibliografica ha poi permesso di chiarire che il prototipo di questa derivazione è la cosiddetta *Madonna di San Luca*, una composizione nota in una versione oggi tendenzialmente creduta autografa (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 93.153) e in varie repliche.

Aggirandosi fra antiquari napoletani, Bordonaro non manca di passare da un negozio di antichità, che gli rilascia una ricevuta eloquente riguardo alla quantità di oggetti acquistati:

> Venduto al Sig. Barone Bordonaro, Senatore, Cinquanta Vasi di pezzo antichi fra grandi e piccoli, e 2 piccoli terra cotti; più una tercora antica di terracotta, e più 6 disegni, di cui 3 di Catelli, e 3 di Fianelli, per il prezzo di Lire Settecento, di quale somma ricevo oggi dal detto Sig. Barone Bordonaro Lire Cinquecento ed il saldo in Lire Duecento me lo rimetterà da Palermo i detti oggetti rimangono in mio potere, obbligandomi di spedirglieli in Palermo, dovendo l'imballaggio e trasporto pagato dal Barone Bordonaro dette Lire Cinquecento
>
> Napoli, 20 Aprile 1894
> Leopoldo Rosselli
> 13 Via Vittoria
> Napoli

219. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 40.

220. «Catalogo dei Quadri», n. 219. Sul dipinto Bordonaro: F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1913, p. 63; *Fogg Art Museum. Harvard University. Collection of Mediaeval and Renaissance Paintings* (1919), Cambridge, Harvard University Press, 1927, pp. 294-299: 297; G. Carandente, *Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle. Collections d'Italie. I. Sicile*, Bruxelles, Centre national de Recherche «Primitifs flamands», 1968, pp. 24-25; D. De Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 13, 1971, pp. 60-161: 127. L'opera è di recente passata in vendita: cfr. Christie's, Londra, 3 dicembre 2019, lot. 1.

Lo stesso giorno si reca in un altro negozio di antiquariato a Napoli, in piazza dei Martiri, presso i fratelli Scognamiglio, dove acquista uno smalto di Limoges. Il giorno dopo va da Gaetano Pepe, che su carta intestata certifica gli acquisti di Bordonaro del giorno seguente:

Sig.r Barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro    Dare
Per le seguenti mercanzie vendute e consegnate di sua
piena soddisfazione pagabili
Napoli    21 Aprile 1894
N. 3    Statue legno intagliate pitturate
e dorate epoca 1400. Busto S. Rocco
argenti Grummo 1615. Numero sette
vasi cilindrici maiolica antica fabbrica
Cafagiolo. Numero due vasi maiolica
Ispano Arabo. Un vaso porcellana di
China. Sella con turchino. Il tutto
per la somma complessiva di Lire    2000
Saldato
Napoli 21 Aprile 94
Gaetano Pepe

Il *Busto-reliquiario di San Rocco* in argento, sarà anche fotografato da Bordonaro, a riprova dell'importanza concessa a questo pezzo della collezione (tav. CXXIII). Una nota nel retro della foto ritrovata è scritta in inglese, a riprova di uno scambio con uno specialista di argenti:

*Property of the Senatore Barone Chiaramonte Bordonaro; Palermo. Silver Statuette San Rocco. His mark on back MP. Purchaser of Naples. Type of work initials of Michele Pane of Naples.*

Il giorno dopo, da Varelli, acquista quattro vasi di Urbino e un alberello di Cafaggiolo, sempre per duemila lire; in più, ricorda di aver comprato un vaso greco siculo, «che devo ancora pagare».[221]

Intanto, in Sicilia, l'ordine costituito è seriamente minacciato. Le proteste dei Fasci dei lavoratori sono represse duramente dal governo, che ha proclamato lo stato d'assedio nell'isola. In una lettera a D'Alì, traspare la disillusione di Bordonaro nei confronti dei tempi che corrono. Crispi, che ha mostrato il pugno duro contro i ceti popolari, ora propone una riforma agraria che spaventa i proprietari terrieri:

221. Le quattro ricevute napoletane di Rosselli, Scognamiglio, Pepe e Varelli si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 41.

Palermo 2 Agosto 1894
Caro Pepè,
Accludendoti cartolina di certo Ernesto Bondi di Bologna che non conosco alla quale farai rispondere facendo prendere nel tempo stesso le debite informazioni.
Nel *Corriere dell'Isola* di oggi ed in altri quattro numeri successivi, tu vedrai 5 miei articoli sul latifondo e la proposta di legge Crispi, e non dubito che le mie idee sieno consone a quelle di tutti coloro che vogliano rispettato il diritto di proprietà. Qui siamo in pochi a difenderci, la grande magioranza di proprietari rimanendo apatica per ignoranza o per sfiducia, e – facciamo il possibile – per tener desta l'opinione pubblica e illuminarla degli effetti della spoliazione. Il solo mezzo di diffusione delle nostre idee è quel mediocrissimo giornale che procuriamo di migliorare sostenendo non lievi sacrifizi e con utile dubbio. Abbiamo cambiato direzione ed imposto il programma della difesa della proprietà, sperando che i proprietari dormienti si vogliano scuotere ed associarli a noi per la difesa del comune interesse. Pel momento la minaccia della confisca della proprietà è sopita, ma la proclamazione di quella legge spoliatrice potrebbe tradurla in fatto. Da Crispi c'è da aspettarsi tutto. Occorre quindi star desti a batter sul chiodo per tener viva l'agitazione fra coloro che possiedono. A questo fine dovrebbero cooperare tutti e se tu conosci persone capaci di trattare con competenza la materia costì, potresti pregarlo di scrivere qualche articolo sull'argomento e mandarmelo, per farlo pubblicare nel giornale. La legge proposta è altrettanto iniqua quanto balorda, ed offre mille punti per attaccarla vigorosamente.
Comm. Gen. D'Alì
Senato del Regno
Trapani[222]

Sebastiano Vassalli ha scritto un romanzo, *Il cigno*, sul delitto Notarbartolo, nel quale ricostruisce le trame politiche di quello che viene spesso considerato il primo omicidio mafioso della storia, e che occupa un posto anche nella vicenda di Bordonaro, come si vedrà. Non stupisce perciò che lo scrittore, in un colloquio immaginario fra Crispi e Raffaele Palizzolo datato 1893, abbia proprio citato Bordonaro come uno dei nemici principali del capo della sinistra moderata:

Tutti i senatori siciliani mi odiano, da quell'infame di Bordonaro, che tradirebbe Nostro Signore come lo tradì Giuda, fino a quel degenerato di Camporeale, così simile nel corpo e nell'animo al Rigoletto nell'opera di Verdi…[223]

I «proprietari» siciliani, forti del ruolo di senatori, sono sostanzialmente uniti nel difendere i loro interessi, ma Crispi preoccupa perché è in grado di ottenere consensi anche a

222. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 22. Sui Fasci siciliani, cfr. almeno F. Renda, *I Fasci siciliani 1892-1894*, Torino, Einaudi, 1978.
223. S. Vassalli, *Il cigno* (1993), Torino, Einaudi, 2015, p. 50.

Destra.[224] Gli articoli di Bordonaro pubblicati nel *Corriere dell'Isola* furono poi riuniti in un opuscolo.[225] Di fronte alla minaccia di una legge agraria, che puntava a intaccare l'integrità del «latifondo», il senatore erge una difesa dell'operato della classe dei proprietari e si scaglia contro una politica nazionale colpevole, ai suoi occhi, di ignorare le condizioni economiche reali della Sicilia.

> Il latifondo, quale lo vediamo oggidì, è l'espressione di una civiltà poco avanzata e conseguentemente povera, onde esso è effetto e non causa della scarsa prosperità del paese; esso, come la parola stessa lo indica, significa agglomeramento di terre, e qualunque agglomeramento di beni in grandi proporzioni, importa depreziamento del loro valore, che nessun artifizio di legge può modificare. La grande proprietà siciliana, spoglia oggi di qualsiasi privilegio ma sovraccarica di oneri di ogni natura, è accessibile al capitale, sì nazionale che straniero e l'acquisto di essa vien regolato dalle stesse leggi economiche che presiedono a qualunque libera contrattazione.

La carenza di investimenti nel settore agrario, possibile traino dell'economia siciliana, è percepita come il limite principale allo sviluppo. Bordonaro rivendica il diritto all'esercizio di un capitalismo delle campagne, che possa seguire il modello conosciuto nei tanti viaggi nel Nord Italia e in Europa. Le soluzioni proposte da Roma sono invece scartate nettamente, giacché si fondano su una scarsa comprensione della realtà agricola dell'isola. La coltivazione intensiva, per Bordonaro, è un falso mito socialista: in Sicilia non può attecchire, per mancanza di capitali e di convenienza. Perciò la riforma di Crispi, che impone ai latifondisti di poter coltivare direttamente cento ettari di terreno e di concedere in affitto le proprietà eccedenti questo limite, è condannata sotto i suoi tre aspetti principali:

> [...] il progetto di legge in quistione, si propone questo triplo obbiettivo; frazionare il latifondo per trasformare l'umile coltivatore in proprietario, fare sparire il gabelloto o fittavolo, e rendere a cultura intensiva tutta la Sicilia.

Bordonaro è convinto che i contadini non potranno mai elevarsi a «macchina motrice» dell'economia. Sono privi di capitali, perché in Sicilia non ha avuto corso quel processo storico di accumulazione di mezzi fondiari e pecuniari, che invece ha portato, in regioni come la Toscana ad esempio, alla formazione di una classe di piccoli proprietari. La figura

224. Un'idea chiara del personaggio, e dei problemi politici connessi alla sua figura, emerge da G. Scichilone, *Francesco Crispi*, Palermo, Flaccovio, 2012.

225. [G. Chiaramonte Bordonaro], *Il latifondo ed il progetto di Legge Crispi. Osservazioni di un siciliano senatore del Regno*, Palermo, D. Lao e S. De Luca, 1894. Nella copia conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo a Casa Professa (XLVI E 120, n. 1), una scritta a mano, verosimilmente redatta da Di Marzo, precisa il nome dell'autore: «Bar. Gabriele Chiaramonte Bordonaro», da cui sono tratte le citazioni seguenti (pp. 8, 19, 32).

del gabellotto è difesa, strenuamente, si direbbe contro ogni possibile cambiamento. In sostanza:

> Il latifondo in Sicilia è una necessità naturale ed economica ed ogni artificio tendente a spezzarlo, non potrà altro effetto produrre, che quello di arrestare la produzione agricola, di allontanare il credito dalla terra e di svilirne il valore e ciò indipendentemente dagli effetti d'ordine morale e politico.

Sono trascorsi quindici anni. La vita politica, i viaggi per le capitali italiane ed europee, le trattative con gli antiquari e i continui accrescimenti di conoscenze sulla pittura e sulle arti decorative sono stati i tratti essenziali della vicenda esistenziale di Bordonaro. Il parlamentare impegnato nella difesa degli interessi delle aziende di famiglia si è lentamente trasformato in un collezionista attento ai movimenti del mercato e in grado di accorgersi che certe occasioni sono irripetibili. Sarebbe presto arrivato il momento di sistematizzare questa spirale di acquisti in spazi privati; e la città che doveva beneficiare di quest'arricchimento era Palermo.

Capitolo terzo

# VILLA BORDONARO, CASA E MUSEO PRIVATO

iù o meno dai giorni delle nozze (1872), l'esistenza palermitana di Gabriele Bordonaro e Charlotte Gardner si consuma ai margini della città abitata. La famiglia diviene presto numerosa. Il primo figlio, Antonino, nasce il 19 ottobre 1874, ma vive solo undici mesi.[226] Dopo Giuseppe, nato il 14 settembre 1875,[227] tutte le nascite andranno in senso femminile: Antonietta, il 6 ottobre 1876; Marta, il 7 luglio 1878; Margherita, il 23 febbraio 1883 ed Elisabetta, il 28 luglio 1885.[228] L'unico figlio maschio, al di là dell'anagrafe, assumerà quindi il nome del padre e il bambino è ritratto, a Napoli, da un pittore di nome Giovanni Martelli.[229]

Le logiche patrilineari indicano chiaramente che in lui si ripongono le aspettative per la prosecuzione della dinastia. L'idillio familiare dei Bordonaro si svolge nella villa alle Croci, immersa in una quiete oggi difficile da immaginare, dopo la stagione novecentesca di speculazione edilizia. I normanni avevano preferito disporre i loro sollazzi lungo l'asse interno, in direzione di Monreale (Cuba, Zisa, castello di Maredolce), mentre l'ondata di ville barocche e settecentesche si era concentrata in siti più distanti dalla città, sia ad est che ad ovest, toccando Bagheria o i Colli, Pallavicino o Ficarazzi. Le zone limitrofe al centro erano rimaste sostanzialmente sguarnite di complessi abitativi. In quest'area suburbana, negli anni successivi al 1848, un architetto brillante e innovativo, Giovan Battista Filippo Basile, proponeva interventi che proiettavano Palermo verso la modernità.[230] La direttrice della via Libertà, aperta proprio nel '48 nel solco di un nuovo corso politico, era l'asse di espansione prescelto e il punto di fuga il Giardino Inglese (1850).[231] Si credeva che borghesia e aristocrazia fossero ora padrone del destino di una

226. Antonino muore il 15 settembre 1875, cfr. *Archivio dello stato civile. Indice dei morti pel decennio 1866-75*, Palermo, Stabilimento Tipografico Virzì, 1891, p. 216.

227. *Archivio dello stato civile. Indice delle nascite pel decennio 1866-75*, Palermo, Stabilimento Tipografico Virzì, 1891, pp. 57, 84.

228. *Archivio dello stato civile. Indice delle nascite pel decennio 1876-85*, I, Palermo, Stabilimento Tipografico Virzì, 1895, p. 287.

229. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 46.

230. M. Tafuri, s.v. *Giovanni Battista Filippo Basile*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, pp. 81-82; per Pirrone, *Palermo: una capitale* cit. nota 35, p. 18, il Giardino Inglese «è uno degli ultimi episodi con i quali il governo borbonico ha inteso affermare il prestigio esteriore di uno stato poliziesco, ma per Basile è l'occasione felice per una adesione totale al paesaggismo romantico […], con il sottinteso disegno di crearvi intorno un quartiere moderno».

231. Pochi anni dopo (1853), Basile *senior* realizza invece il prospetto neomedievale per il

Figg. 59-60. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci in due disegni del 1884-1885, prima dell'intervento di Ernesto Basile

città liberata dal dominio borbonico. E improvvisamente, come nei *Buddenbrook*, i ricchi che si sposano negli anni Settanta non prediligono più i palazzi fastosi dei centri storici, carichi di tradizioni familiari. Al contrario, si impossessano di un'area della città indisturbata, lontana dai clamori. Nella veduta del 1894 (fig. 1), accanto alla villa dei Bordonaro, c'è solo villa Gallidoro, oggi sede della scuola media «Giuseppe Garibaldi»,

Conservatorio delle Croci, un edificio cinquecentesco all'epoca in rovina, sui resti di una villa rinascimentale, appartenuta nel Cinquecento al duca di Bivona e a don Luca Cifuentes, cfr. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo* cit. nota 22, p. 45.

costruita nel 1880 dall'architetto Melchiorre Minutilla, per conto di Carlo Busacca, marchese di Gallidoro. Un ceto facoltoso, che esercita professioni rispettabili, inizia a abitare regolarmente – e non per la villeggiatura – ville e palazzine improntate a un eclettismo esteticamente discreto, ma altamente rappresentativo di una condizione sociale, che avrebbe dato vita a un vero e proprio quartiere nei decenni seguenti all'Esposizione Nazionale del 1891-92.

Il villino dei Bordonaro, opportunamente ribattezzato villa Carlotta, in onore della moglie del senatore, era stato costruito su progetto di Francesco Saverio Cavallaro, un altro architetto illuminato e di cultura internazionale. Oltre agli studi condotti all'Università di Gottinga, Cavallaro aveva diretto l'Accademia di Belle Arti del Messico, ma la sua fama siciliana era legata soprattutto al suo lavoro di archeologo e studioso di topografia antica.[232] Le vicende relative al progetto di Cavallaro per il villino Bordonaro non sono note, ma è possibile farsi un'idea di come doveva apparire il primo nucleo dell'edificio, grazie a due disegni, datati 26 luglio 1884 e 6 giugno 1885 (figg. 59-60).[233] La villa si presenta come un'elegante palazzina, con un primo piano che dà accesso a due grandi terrazze. L'ingresso, che verosimilmente avveniva dal Giardino Inglese, è un portico ad arcate neomoresche e l'aspetto orientale è rafforzato dal gazebo a pagoda che è addossato a una delle ali della villa. In questa casa, Bordonaro deve aver sistemato gli oggetti artistici che ha accumulato negli anni Ottanta e Novanta, ma a un certo punto dovrà aver considerato che gli spazi a sua disposizione erano ormai esauriti.

Alle soglie dei sessant'anni, il collezionista si rivolge quindi a un architetto palermitano più giovane di lui di venticinque anni, ma che aveva già avuto modo di dimostrare la sua eccezionalità. Si chiama Ernesto Basile e la lettera che documenta l'accettazione dell'incarico è datata 26 novembre 1892:

> Illustrissimo Signor Barone,
> Vivamente ringrazio la Signoria Vostra Illustrissima dell'incarico che intende affidarmi e delle gentili parole colle quali me ne dà partecipazione. Volentieri accetto, fortunato se mi sarà dato di contentarla a pieno.
> Essendo nella giornata d'oggi occupato per esami alla Scuola degli Ingegneri, ripasserei dal Palazzo di Vostra Signoria lunedì, 28 corrente, alle ore 2 p. m.
> Accolga, Illustrissimo Signor Barone, le attestazioni della mia sincera gratitudine e mi creda coi sensi della maggiore osservanza.[234]

232. G. Lo Tennero, *Cavallaro Francesco Saverio*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, I, *Architettura*, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo, Novecento, 1993, pp. 101-103.

233. I disegni sono conservati in APCB, cartella «Disegni». Un appunto con il «Giornale dei lavoranti a Villa Carlotta», datato agosto 1879, potrebbe risalire a un momento in cui i Bordonaro vanno a vivere nella nuova villa, in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 19.

234. APCB, fasc. «Villa Carlotta», 1.

Fig. 61. Un disegno di Ernesto Basile: il padiglione per l'Esposizione Nazionale, uno schizzo iniziale per villa Chiaramonte Bordonaro e una caricatura

Chi è Ernesto Basile alla fine del 1892? Proprio in quell'anno il giovane aveva sostituito il padre Giovan Battista Filippo come titolare della cattedra di Architettura Tecnica, presso la Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri, all'Università di Palermo.[235] Ernesto aveva trascorso a Roma gli anni di formazione, in qualità di assistente e poi di docente universitario. Con la progettazione di alcune abitazioni romane, l'architetto aveva individuato nel repertorio neorinascimentale la maniera di soddisfare in pieno le esigenze della nuova classe dirigente del Regno. Anche nei suoi scritti di questi anni, il Rinascimento fiorentino è evocato a più riprese come modello: è questo il «vero stile» semperiano che può portare a un miglioramento dell'uomo.[236] Facciate trattate a bugnato e intonaco, con eleganti panche esterne e impreziosite da balconi centrali, ai quali si accede tramite una trifora sontuosa in marmo, si ritrovano per esempio nel progetto per una palazzina Orioles (1882), sempre nelle vicinanze del Giardino Inglese.[237]

A seguito dell'incarico conferito da Bordonaro, Basile schizza su un foglio una prima idea per l'ampliamento della villa. In alto, sullo stesso foglio, è un progetto per il padiglione principale dell'Esposizione del 1891-92, con il suo profilo neomoresco, in basso un frammento di caricatura. Dietro gli edifici, è tracciata la linea dei monti. È un disegno datato 1 marzo 1893 (fig. 61). Una rampa serve a superare un bastione possente, e la torre, staccata dal corpo principale, emerge come elemento di primo piano. Questo modello di palazzo signorile deve essere piaciuto al committente, che nei mesi successivi designa anche l'impresa che lo realizzerà: il contratto per i fratelli Nicolò e Salvatore Rutelli è stipulato il 10 giugno 1893.[238]

È possibile studiare il progetto per villa Bordonaro grazie ai trentadue disegni che rientrano nel fondo della Dotazione Basile, oggi al Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo.[239] Da questi è evidente che Bordonaro ha chiesto a Basile di progettare sin dall'inizio nuovi ambienti da destinare all'esposizione delle opere d'arte da lui collezionate (figg. 62-64). L'abitazione costruita da Cavallaro rimane sostanzialmente intatta. Va solamente raccordata a un nuovo edificio, separato da una «via carrozzabile», che passa sotto una passerella. Anche le scale sono due – si separavano così i percorsi: chi andava in casa accedeva dalla scala antica, chi invece visitava la collezione accedeva alla villa senza passare

235. Per la bibliografia in vita, si fa riferimento a S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Palermo, Cinni, 1935; per il periodo successivo: E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di Architetture. I disegni restaurati della Dotazione Basile 1859-1929*, catalogo della mostra (Palermo, Loggiato di San Bartolomeo, 30 aprile-30 maggio 2000), a cura di E. Mauro, E. Sessa, Palermo, Novecento, 2000, pp. 19-22.

236. Si veda anche, con riferimento a villa Bordonaro: Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista* cit. nota 62, pp. 45-46.

237. G. Lo Tennero, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit. nota 235, pp. 90-91.

238. Una copia del contratto si conserva a villa Bordonaro, APCB, fasc. «Villa Carlotta», 2.

239. Solamente due di questi erano noti, perché esposti nel 2000 in occasione di una mostra. L. Parrino, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit. nota 235, pp. 126-127. A questi vanno aggiunti i disegni che si trovano a casa di Eva Basile, che ho potuto studiare nel dicembre 2017 grazie a Massimiliano Marafon Pecoraro.

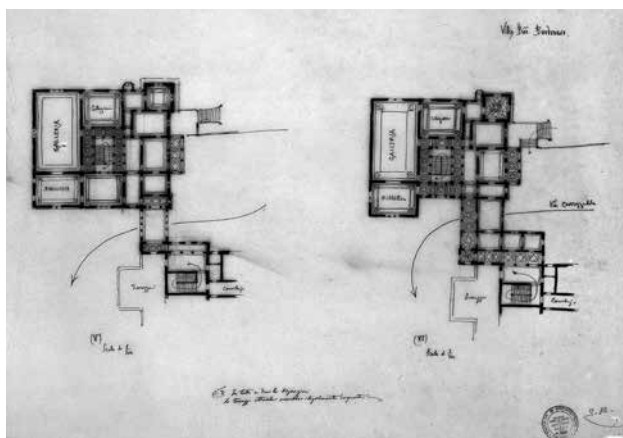



Fig. 62. Studi della pianta del primo piano (prima variante)

Fig. 63. Alzato del fronte principale (prima variante)

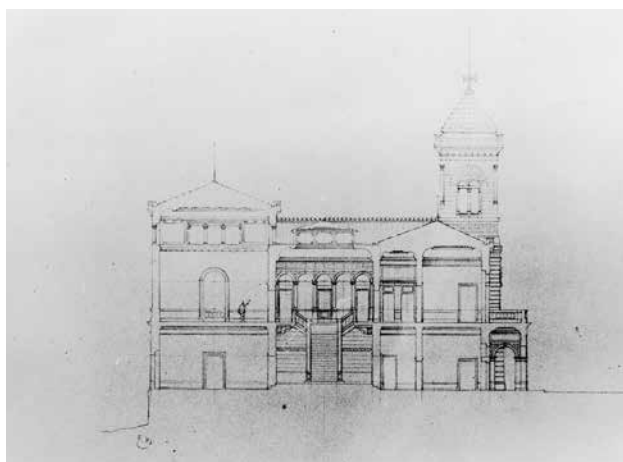



Fig. 64. Sezione longitudinale (prima variante)

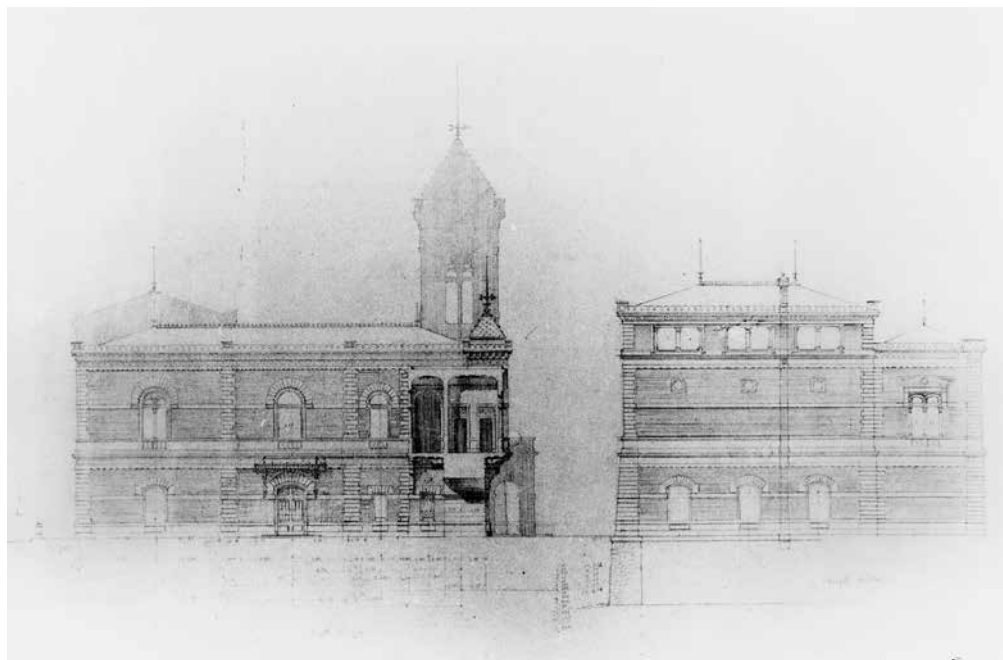



Fig. 65. Alzato dei fronti posteriore e laterale (seconda variante)

per l'abitazione. Come attestano anche le indicazioni contenute nell'inventario della Dotazione, il progetto proposto da Basile viene scartato da Bordonaro e l'architetto si mette all'opera per realizzare una seconda variante (fig. 65). In questa soluzione, per visitare le collezioni, si poteva entrare dal giardino, grazie a un portico sistemato a un livello più basso rispetto al viale di ingresso, che poi sarà preferito. Una volta entrati nella *hall*, Basile immagina uno spazio di grande ariosità e luminosità, grazie alle aperture a nastro (che saranno mantenute) e a un ballatoio (che invece sarà modificato). Dalla scala a doppia rampa – anch'essa sarà poi variata – si può accedere direttamente alle «collezioni», come indica la scritta nella prima pianta, o alla «galleria». Anche in seguito alla redazione di questo progetto, Bordonaro deve aver manifestato all'architetto alcune perplessità, come avremo modo di vedere. Si arriva così alla terza variante, che è la versione finale del progetto di Basile (figg. 66-69). Ora l'ingresso è dal portico in facciata e la scala è a unica rampa, per poter accedere alle due sale principali, che sono il cuore del progetto. La prima prenderà il nome di «Stanza dei disegni» o di «piccola galleria». La seconda è un'ampia galleria dalle pareti alte, con un'illuminazione a giorno schermata da tende, che diventerà a tutti gli effetti il luogo di elezione di villa Bordonaro, in termini di allestimento e consacrazione fotografica (tavv. III-IV). L'unica apertura accessibile è un balcone sul lato corto: per il resto, tutto lo spazio delle pareti è a disposizione dei dipinti, fino alle finestre e alle figurazioni che scandiscono la parte superiore della sala.

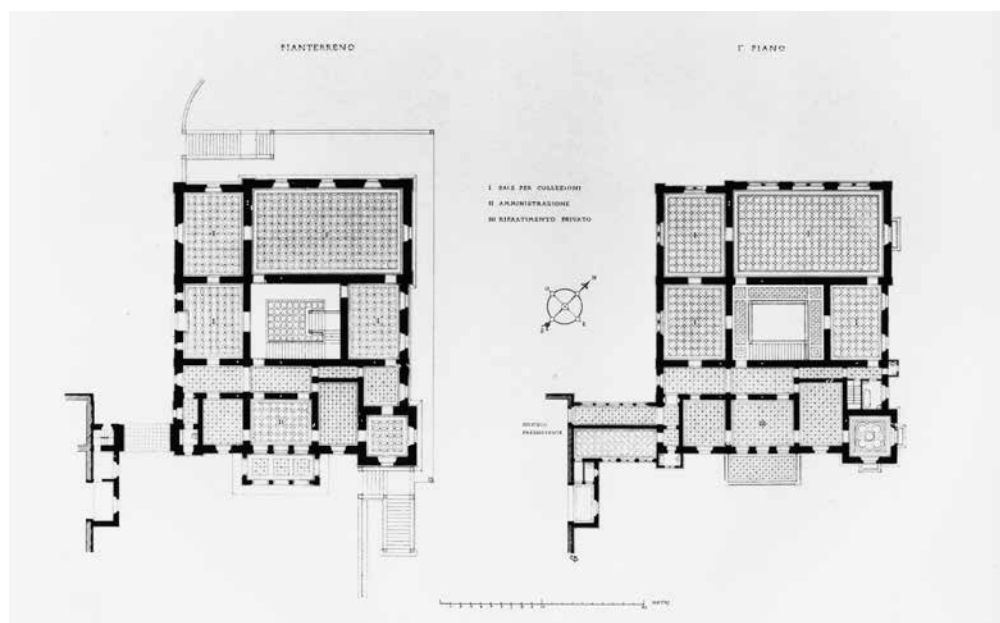



Fig. 66. Piante del piano terra e del primo piano (terza variante)

Fig. 67. Alzato del fronte principale (terza variante)

Fig. 68. Alzato del fronte posteriore (terza variante)

Un altro ambiente centrale è la biblioteca, alla quale si può accedere sia dalla galleria sia dall'antilibreria. Vista la quantità di volumi raccolti da Bordonaro, anche in questo caso, committente e architetto devono aver studiato una disposizione che mettesse in valore la ricchezza delle collezioni. Nella pianta del progetto finale (fig. 66), gli ambienti dell'ampliamento sono distinti per la loro funzione definitiva: «I. Sale per collezioni. II. Amministrazione. III. Ripartimento privato». Anche le quattro sale del pianterreno sono quindi riservate all'esposizione delle opere, in modo analogo a quanto accade al primo piano. Questi otto ambienti formano un insieme inscindibile, nettamente separato dal resto della villa. Studiando i disegni, e incrociando i confronti con le scoperte documentarie, appare evidente che il progetto di Basile sia stato notevolmente rivisto da Bordonaro. Gli ultimi disegni presentano quindi una serie di modifiche: la più rilevante riguarda la decorazione del paramento esterno. La soluzione dei mattoni a vista è stata preferita al trattamento a intonaco – e l'architetto, come vedremo, non mancherà di ricordare al committente che questa scelta non era stata preventivata nei primi computi eseguiti dall'impresa. Nell'ordine inferiore, il disegno delle finestre è stato armonizzato, l'iscrizione «VNVS ET IDEM» corre sopra i fornici e una certa esuberanza decorativa, reminiscente dei modelli antichi e rinascimentali – la banda a rombi nella torretta, lo stemma ad angolo –, è ora messa in campo. La banda nella parte superiore della torretta, studiata appositamente, è decorata a palmette, come nel marcapiano del primo piano, mentre le colonnine hanno assunto un andamento di origine cinquecentesca: da tortili divengono lisce. È una soluzione in continuità con la bifora, di spiccato carattere neorinascimentale. Anche nel prospetto laterale, alcuni elementi sono definiti con più chiarezza ma mantenendosi in linea con il progetto precedente. Basile progetta quindi ogni dettaglio della nuova villa (figg. 70-77). Nei quattro cantoni che interrompono le finestre della galleria, è prevista una decorazione pittorica affidata a Lentini, che così riallaccia un rapporto con il senatore Bordonaro, che forse negli anni non si è mai interrotto.[240]

Fig. 69. Sezione longitudinale (terza variante)

240. In APBC si conserva un faldone con un «computo metrico e stima delle opere eseguite e fatte eseguire dal Sig. Lentini Rocco per le decorazioni pittoriche delle volte e delle pareti dei vari corpi del nuovo palazzo Bordonaro»: qui sono specificati i singoli ambienti dove il pittore è attivo. Sulla decorazione di villa Bordonaro ad opera del pittore, cfr. *Rocco Lentini* cit. nota 90, pp. 186-189.

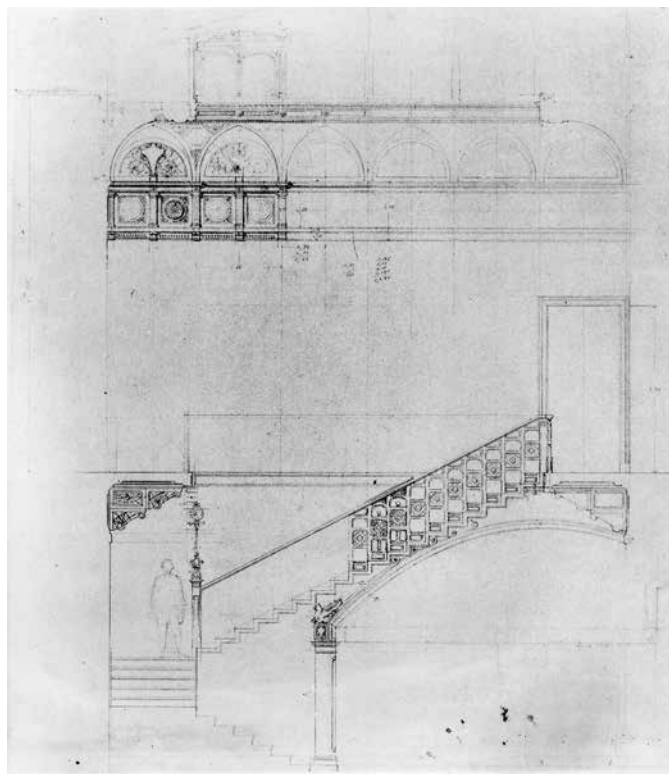



Fig. 70. Sezione trasversale della *hall*, con studio dei dettagli decorativi

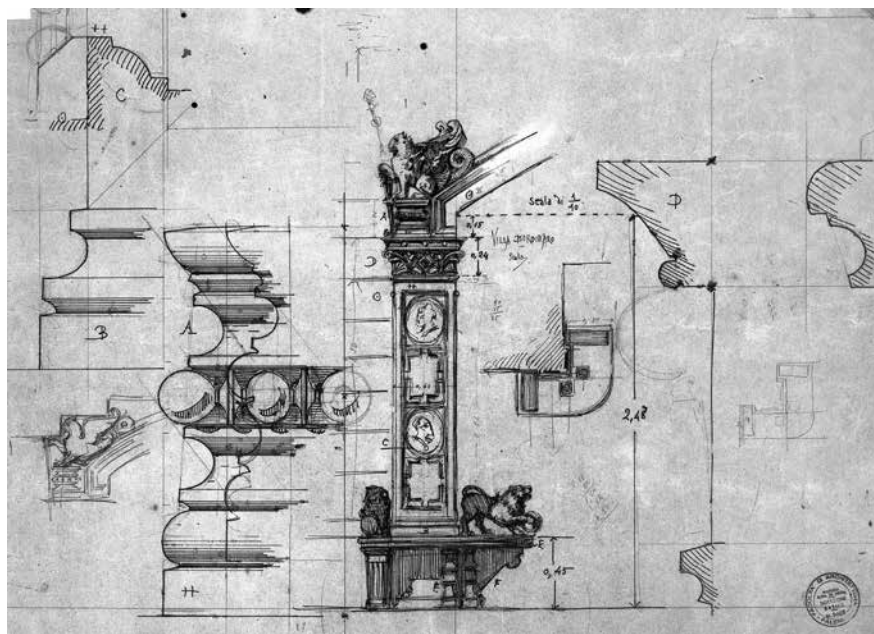



Fig. 71. Studio del pilastro della scala

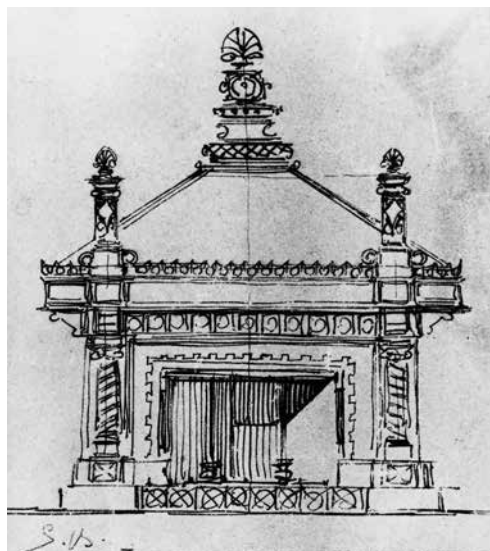



Fig. 72. Schizzo del camino della grande galleria

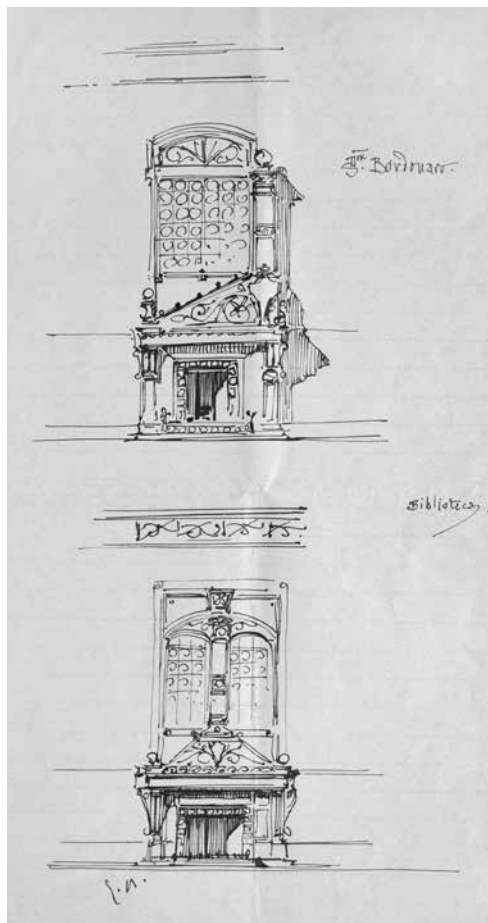



Fig. 73. Schizzi di camini, per un salone e per la biblioteca

Nella *hall*, la scala è quindi ristudiata senza la doppia rampa, ma su un unico lato, riprendendo modelli di architettura catalana presenti a Palermo, come la scala *descubierta* di Palazzo Abatellis (fig. 70).[241] La ringhiera del ballatoio ora corre su tre lati, e il partito decorativo è a lunette e tondi. Proprio della scala, si ritrovano parecchi studi, quasi a sottolineare una progettazione particolarmente travagliata. Il pilastro della scala (fig. 71) è già concepito come uno spazio espositivo, con le due chimere nella panca, gli ovali con profili incassati e il grifone alato, alloggiato dove normalmente starebbe un convenzionale pomello.

Un'attenzione particolare viene anche dedicata da Basile ai camini di villa Bordonaro (figg. 72-73): i disegni ritrovati comprendono il progetto per il camino della galleria,

241. Basile proporrà poi una «*hall* a doppia altezza», variando la planimetria ideata per villa Orioles e villa Bordonaro, nel primo progetto per la villa di Rudinì, a Roma (via Quintino Sella) e nel progetto non realizzato per il villino Monroy a Palermo, cfr. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista* cit. nota 62, pp. 267-269.

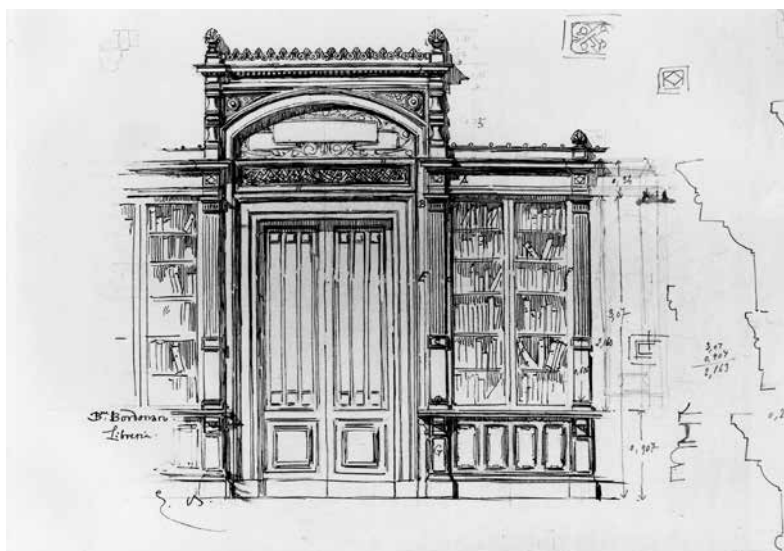



Fig. 74. Schizzo dell'ingresso e della libreria per la biblioteca

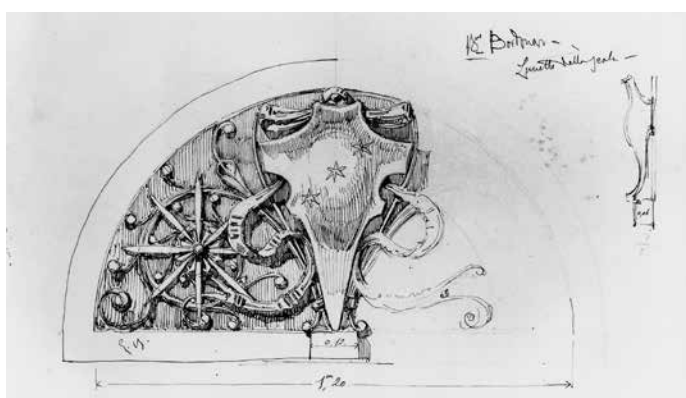



Fig. 75. Schizzo della lunetta della scala

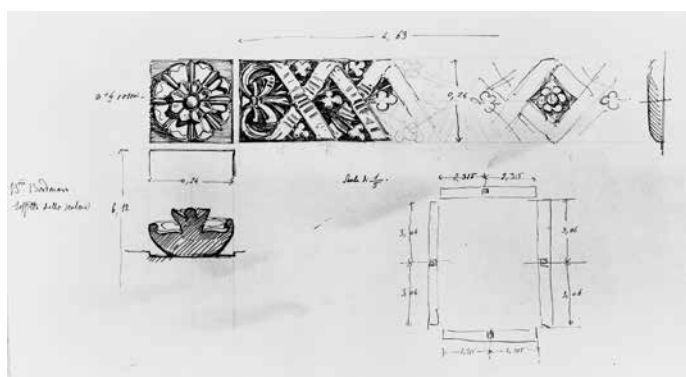



Fig. 76. Studi per il soffitto della *hall*

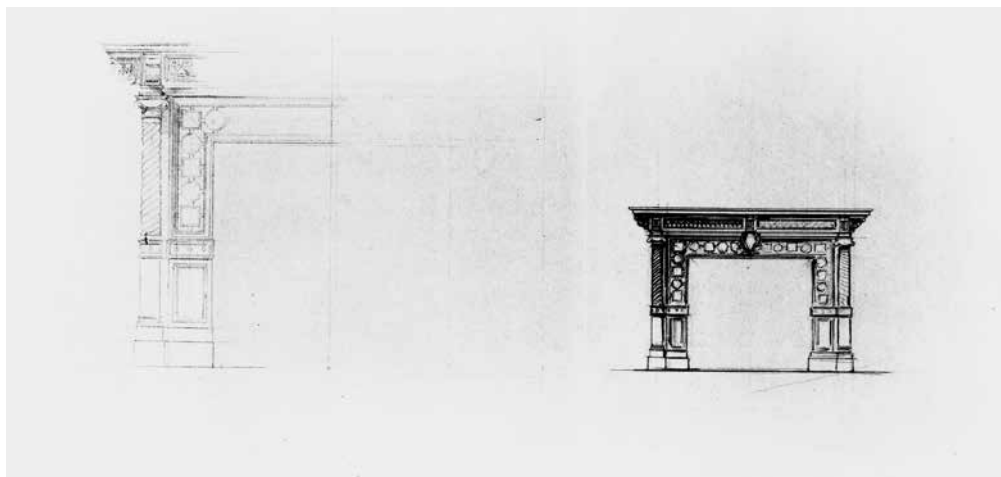



Fig. 77. Schizzi per pareti con camini

esuberante e sovraccarico di coronamenti,[242] una proposta più sobria per una sala da identificare (un salotto?) e il foglio, con due disegni, dedicato alla biblioteca, rintracciato a villa Bordonaro (fig. 77). Anche la libreria in legno è disegnata da Basile, come attesta il progetto che rappresenta la porta che dà accesso alla galleria (fig. 74). E gli ultimi studi conservati all'Università comprendono disegni per la «lunetta della scala» (fig. 75) e per il «soffitto dello scalone» (fig. 76).

L'avanzamento dei lavori a villa Carlotta viene documentato da Bordonaro, che conserva alcune fotografie scattatte durante lo svolgimento del cantiere nell'album del 1894 (figg. 78-81). In febbraio, il portico di ingresso e il basamento inferiore sono stati completati e si passa alle strutture portanti del piano superiore. Un'altra foto, scattata mentre gli operai sono al lavoro, mostra lo stesso stadio di edificazione da un'angolazione leggermente spostata a sinistra. A giugno il senatore – di ritorno a Palermo dopo il suo viaggio a Firenze e Napoli, foriero di ottimi acquisti – fotografa nuovamente la villa in costruzione. Ora il collegamento fra l'edificio di Cavallaro a sinistra e il «nuovo palazzo» è sostanzialmente finito e lo stesso vale per il piano superiore: i ponteggi sono allestiti per ultimare il progetto con la torretta – e una foto ritrovata immortala gli operai mentre sono sulla torre. Il 20 giugno 1896, Basile firma un «Riassunto generale del quantitativo delle opere».

Il documento presenta in prima pagina una tabella, dove sono elencate le varie voci delle spese. L'importo totale dei lavori ammonta a 409.435,11 lire. Bordonaro giudica eccessivo il costo. Lo apprendiamo da una lettera indirizzata da Basile al senatore del 21 luglio 1896, molto preziosa per capire il peso specifico delle scelte nel rapporto fra architetto e committente:

242. N. Donato, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit. nota 235, p. 127.

Fig. 78. L'avanzamento dei lavori. Febbraio 1894

Fig. 79. L'avanzamento dei lavori. Giugno 1894

Fig. 80. L'avanzamento dei lavori. 19 giugno 1894

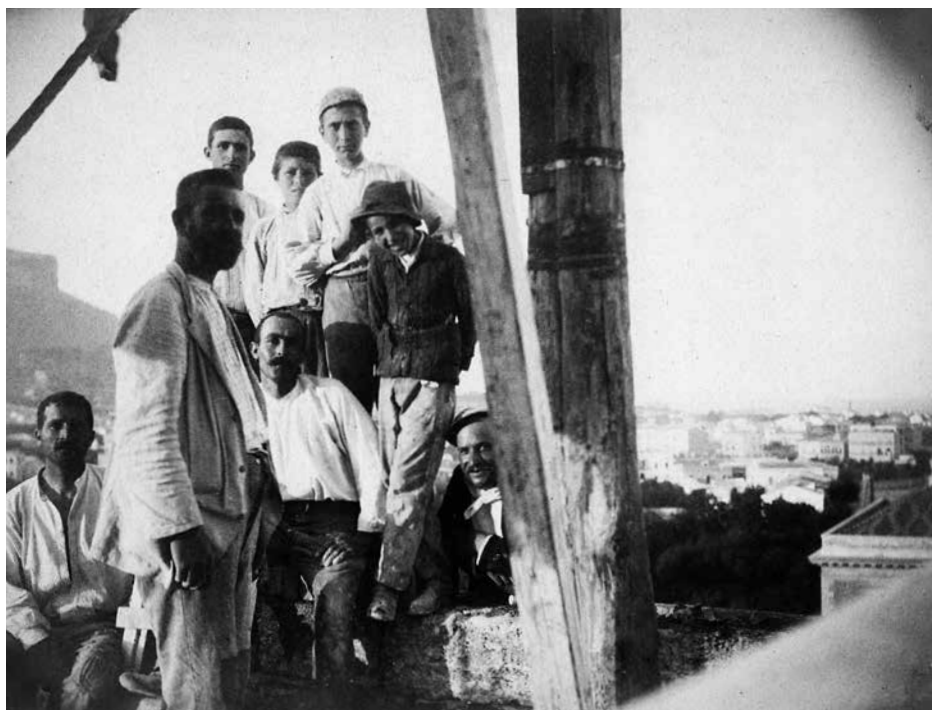



Fig. 81. Un gruppo di operai durante una pausa dei lavori. Agosto 1894

Illustre Signor Barone,

Dietro quanto mi ha riferito il Signor Rutelli ho ripreso in esame la relazione finale e prego Vostra Signoria Illustrissima di voler considerare quanto segue:
1° Le condizioni speciali del sottosuolo, che non si potevano prevedere nel progetto, apportarono variazioni nell'ordinamento delle strutture di fondazione e un considerevole aumento perfettamente giustificato nella spesa prevista. Tale aumento fu per le fondazioni del nuovo palazzo di £ 25.823,56, per quelle dell'arcone del passaggio di £ 4.141,68. Inoltre, poiché la natura del terreno incontrato non permise più di lasciare a posto i muri del vecchio fabbricato, che nel progetto andavano mantenuti, la demolizione da parziale divenne totale con una maggiore spesa giustificata di £ 848,08
2° Avvenuta la demolizione totale bisognò sostituire con muri nuovi quelli dell'antico edifizio che nel progetto s'intendevano mantenere. Da qui una maggiore spesa non prevedibile e perfettamente giustificata in £ 2.004,09
3° La Signoria Vostra dispose l'ingrossamento di quasi tutti i muri della nuova fabbrica, non reputando sufficienti per prevenire gli effetti delle variazioni di temperatura le grossezze assegnate nel progetto, che pure garantivano la stabilità.
Nel pianterreno i muri perimetrati della galleria furono portati da 0m,65 a 0m,80; i muri maestri d'ambito da 0m,52 a 0m,80; i muri secondarj da 0m,32 a 0m,52 e alcuni di questi, come quelli della scala, a 0m,65.
Nel piano superiore i muri maestri d'ambito furono ingrossati da 0m,52 a 0m,65 e quelli secondarj, previsti di 0m,26, portati a 0m,52. La Signoria Vostra accettò inoltre il rivestimento in mattoni a paramento visto nei due prospetti a sud e ad ovest, dove era previsto un intonaco dipinto. Tutto ciò produsse un aumento nella spesa di £ 22.000,00
4° Poiché i castelletti della distribuzione dell'acqua si trovavano nel fabbricato che doveva demolirsi, Vostra Signoria dispose alcune opere di fontaniere per poter continuare a fornire dell'acqua nell'antico palazzo. Ciò importò la spesa di £ 552,24
5° La Signoria Vostra ordinò durante i lavori, come opera suppletoria, che non trovavasi nel progetto, il nuovo salone dietro il portichetto a nord dell'antico palazzo, nonché opere suppletorie nel portichetto stesso per adattare la parte superiore a terazza, nella cucinetta, negli ammezzati per la servitù, etc.... Tutto ciò importò la maggiore spesa di £ 12.573,96
6° Il restauro della serra dell'antico palazzo colla copertura a tegole in vetro, ordinata da Vostra Signoria e non prevedibile nel progetto, importò £ 1.794,85.
7° La Signoria Vostra non fu contenta di alcuni ferri, pure robusti, che si dovevano impiegare nei solaj degli ambienti principali al piano superiore. Si sostituirono pertanto tali ferri con altri di maggiore altezza, il che importò una maggiore spesa di circa £ 2.000,00
8° Allorché si discusse delle strutture dei tetti la Signoria Vostra preferì che s'impiegassero arcarecci in pino-pece, invece di quelli previsti in larice e che si sostituisse il serratizzato a contatto, con battuto di pomice, al tavolato previsto nel progetto; il che importò una maggiore spesa di £ 1.050,00

9° Nelle cantine, dopo eseguite le strutture di fondazione, si volle profittare dei necessarj covi fatti per ottenere un altro ambiente. Inoltre furono eseguiti tali adattamenti interni, tavole, panconi, forni, fornelli, scansie in marmo, etc.… quali non si potevano prevedere nel progetto e che Vostra Signoria andò man mano studiando ed esigendo a misura che si procedette nel lavoro. Inoltre Vostra Signoria ordinò la carbonaja sotto il piazzale e la legnaja. Anche i pavimenti si fecero a nuovo, mentre si riteneva di poter lasciare quelli preesistenti, quando non si poteva prevedere la demolizione totale, né l'importanza che avrebbero preso le opere di fondazione. Tutto ciò produsse una maggiore spesa giustificata di £ 10.500,00
10° Nella decorazione dei prospetti ad est e a nord, la zona basamentale, per desiderio di Vostra Signoria, fu eseguita con rivestimento di calcare ad opera incerta, invece che con intonaco; e questo importò una maggiore spesa di circa £ 500,00
11° Nell'interno del nuovo palazzo i pavimenti degli ambienti secondarj erano previsti con mattonelle uso Marsiglia; invece Vostra Signoria preferì le mattonelle di cemento. Nelle grandi sale del piano nobile il progetto prevedeva mattoni di bardiglio; la Signoria Vostra volle mattoni di marmo bianco ottagonali, con fasce all'intorno. Ciò importò la maggiore spesa di circa £ 2.500,00
12° Per disposizione di Vostra Signoria il soffitto nello stanzino da bagno fu rifatto in pino-pece per nascondere le tubature dell'acqua; il che importò in dippiù del previsto £ 199,38
13° I soffitti in legno delle sale principali del piano superiore dovevano eseguirsi con ossatura di larice e rivestimento in pino-pece. Invece Vostra Signoria preferì ossatura massiccia e costruzione massiccia anche nelle parti modanate e tutto in pino-pece; il che accrebbe la spesa di circa £ 4.000,00
14° I ferri per attaccare i quadri, coi loro sostegni in ottone, nonché le guide in ottone per le tende del grande salone, lavori che si riferiscono all'ammobigliamento e non alla costruzione e che furono disposti da Vostra Signoria, ammontarono a £ 1.071,65
15° Il riparo di sicurezza a vetri fatto al lucernario della scala, disposto da Vostra Signoria, importò £ 474,01
16° Il parapetto della scala era previsto in ferro. La Signoria Vostra lo preferì in legno, il che importò un maggior costo giustificato di £ 2.538,95
17° Le traverse e gli anelli in ottone per il tappeto della scala, lavori pure di arredamento, ammontarono a £ 276,00
18° Sotto il pavimento della gabbia della scala Vostra Signoria volle, a maggior garanzia contro l'umidità, l'ordinamento di un vespajo, non previsto nel progetto; £ 734,82
19° Per collocare le sculture in marmo possedute da Vostra Signoria nella parte inferiore della gabbia della scala, si ordinarono altre decorazioni, come quella del pilastrino d'angolo coi sedili; inoltre è ad osservare che tutto il progetto d'esecuzione della scala fu, per desiderio di Vostra Signoria, cambiato nell'insieme e nei particolari; la Signoria Vostra dispose pure la pulitura a piombo del pavimento della gabbia e di tutti gli scabui, che non era prevista perché non si suole d'ordinario fare. Senza contare le varianti nell'ordinamento generale, si ebbe così un aumento del previsto di £ 988,44.

20° Il soffitto del vestibolo terreno fu adornato, per ordine di Vostra Signoria, con rilievi in gesso, il che importò la maggiore spesa di £ 642,80
21° La Signoria Vostra ordinò per ragioni di sicurezza le inferriate dei vani terreni e quelle del passaggio al piano nobile che non erano previste nel progetto; importo £ 3.062,80
22° La Signoria Vostra dispose la esecuzione delle imposte in noce nei vani del piano nobile, imposte che erano prevedute in pino-pece; maggiore spesa £ 4.582,40
23° Anche il tamburo della porta d'ingresso terrena, nel prospetto a sud, fu disposto da Vostra Signoria e importò £ 642,93
24° Gli armadj e le scansie, ordinati dalla Signoria Vostra in varii punti del nuovo e del vecchio palazzo, lavori di arredamento, che non potevano formar parte del preventivo della costruzione, importarono £ 3.188,36
25° I davanzali delle finestre furono rivestiti in legno, anziché in marmo, per ordine di Vostra Signoria, ciò importò una maggiore spesa di £ 452,25
26° Nel progetto non erano previste le persiane a scorridojo, né le vetrate a scorridojo; questi lavori, nonché le persianine della sala per la guardaroba, sull'arcone di passaggio, importarono una maggiore spesa di £ 7.252,99
27° La Signoria Vostra richiese nelle vetrate vetri a luce forte, non previsti nel progetto; da qui un aumento nella spesa di £ 3.200,00
28° Nel progetto non si teneva alcun conto delle scuderie e rimesse, che da Vostra Signoria furono disposte dopo l'inizio dei lavori, come cosa tutta a parte e per cui si tenne conto speciale che ammontò a £ 33.837,06
29° Anche le spese esterne prevedibili non si estendevano al muro di cinta, al cancello, alla noria, ai nuovi magazzini, etc… opere tutte eseguite dietro nuovi ordini di Vostra Signoria e che importarono £ 20.193,95. Togliendo le £ 1.700 stabilite nel preventivo per la sistemazione del piazzale e per la scala esterna, rimangono di maggiore spesa giustificata £ 19.493,95
30° Nelle opere d'intaglio si ebbe una vera eccedenza per rapporto al preventivo. Erano previste £ 18.773,00; se ne valutarono nel conto finale (allegato V) £ 83.776,65. La maggiore spesa fu pertanto di £ 65.003,65. È però da considerare che, prima che si mettesse mano ai lavori, la pietra di Comiso, che per la prima volta s'impiegava in Palermo, mi fu offerta per £ 33 al m°c°; mentre, quando tutto fu determinato e la commissione data, fatti i conti delle spese di trasporto, il prezzo per m°c° salì a £ 50. Inoltre furono eseguiti in pietra di Comiso il portichetto a sud e tutte le parti decorative dell'attacco, che erano previste in pietra dell'Aspra; furono, col consenso di Vostra Signoria, variate le finestre del prospetto ad ovest, aggiunte le feritoje accanto alla porta d'ingresso, etc…; tutto ciò importò la maggiore spesa di circa £ 26.000,00
31° Anche nei coronamenti della torre e della torretta si ebbe una maggiore spesa, dipendente dalla pietra di Comiso adottata per la cornice e dal rivestimento in mattoni francesi smaltati, autorizzato da Vostra Signoria. Inoltre nella grande torre si costruì un altro solajo sotto i recipienti dell'acqua e per la stanzetta della fotografia; maggiore spesa per tutte queste opere £ 2.700,00

Totale £ 201.627,25

Le maggiori spese dipendenti da circostanze imprescindibili di fatto e da ordinazioni di Vostra Signoria superano adunque le £ 200.000. Propriamente per nuove ordinazioni della Signoria Vostra si sono spese non meno di £ 142.808,04; per ragioni assolutamente indipendenti dalla mia volontà, come per le fondazioni, per il maggior costo della pietra, etc. £ 58.819,21.
Il mio preventivo in data 22 maggio 1893 importava in cifra tonda £ 150.000; non vi si consideravano però le imprevedute, che si comportano sempre per 1/10 del totale; con queste il preventivo ascenderebbe a £ 165.000.
Bisogna però detrarre da tale cifra l'ammontare preventivo di quelle opere che, non essendo state eseguite dall'Impresario Rutelli, non possono valutarsi in un confronto ragionato.
Tali opere sono:

| | |
|---|---|
| 1° Il pavimento del vestibolo terreno d'ingresso (art. 120 del preventivo) | £ 473,60 |
| 2° La dipintura artistica nelle grandi sale del piano superiore (parte dell'art. 133) | £ 884,10 |
| 3° Le decorazioni pittoriche del grande salone (art. 139) | £ 1.560,00 |
| 4° La dipintura artistica delle volte delle sale secondarie (art. 142) | £ 2.500,00 |
| 5° Le pedate, le alzate, i triangoli, i ballatoj, i tavolieri etc. della scala principale (art. 159, 160, 161, 162, 164, 170) | £ 1.243,70 |
| 6° La dipintura artistica delle volte della scala (art. 180) | £ 500,00 |
| 7° L'impianto idraulico (parte dell'art. 196) | £ 600,00 |
| 8° I camini dell'appartamento privato (art. 199) | £ 1.200,00 |
| 9° I parafulmini (art. 200) | £ 750,00 |
| Totale | £ 9.711,40 |

Detraendo tale importo dalle £ 165.000, rimane il preventivo di £ 155.288,60.

| | | |
|---|---|---|
| Si ha dunque: | Preventivo | £ 155.288,60 |
| Maggiori spese dipendenti da nuove ordinazioni e da circostanze imprevedibili di fatto | | £ 201.627,25 |
| | Totale | £ 356.915,85 |

E poiché la relazione finale da me sottoscritta ascende a £ 396.278,57, la differenza è

| | |
|---|---|
| | 39.6278,57 |
| - | 35.6915,85 |
| di Lire | 39.362,72 |

Se anche la Signoria Vostra non vuole tener conto delle £ 15.000 di imprevedute, di cui ho fatto sopra menzione, la differenza ammonta in cifra rotonda a lire 55.000
Questa somma rappresenta il vero aumento dipendente da difetto di prevenzione o meglio da quella maggiore perfezione che, incoraggiato da Vostra Signoria, io ho voluto raggiungere nella parte artistica dell'opera; ed esso è dovuto quasi esclusivamente all'intaglio, in cui, come del resto in ogni altra struttura, è conseguita tale esattezza di esecuzione quale

raramente si riscontra nelle migliori odierne costruzioni, sia nel continente, sia anche fuori d'Italia; né la Signoria Vostra avrà dimenticato anche le gravi difficoltà tecniche ed artistiche che furono superate per l'attacco fra il nuovo e l'antico palazzo; difficoltà che non potevano tutte prevedersi e che importarono non breve spesa.
Né la Signoria Vostra, spero, vorrà farmi addebito d'opere troppo largo nel valutare all'Impresario i dovuti compensi. Gli appaltatori rifuggono in generale da me, non solo perché io, colla cura che metto in ogni particolare disegnandolo al vero, tolgo loro ogni possibilità di sostituire al lavoro accurato quello andante, che dà i maggiori guadagni e perché le mie sagome, ch'essi chiamano speciali, riescono loro assai ingrate; ma perché ancora, quando si è al punto di stabilire i prezzi, io istituisco le più rigorose indagini. Per ogni prezzo che Vostra Signoria riscontra nella relazione, quando non è della tariffa, s'è fatta una coscienziosa analisi; né al Signor Rutelli, dopo le analisi da me redatte, ho ceduto mai, ad onta delle sue ripetute rimostranze.
Del resto Vostra Signoria meglio di altri può avere agio di rivedere le relazioni compilate per gli edifizi dei Signori Whitaker, e il confronto Le dimostrasse quanto siano regolari i prezzi che io ho assegnato. In complesso per il nuovo palazzo di Vostra Signoria, che copre una superficie di circa mq. 700 e occupa un volume di quasi 13.000 m. c., non costa che £ 23 al m.c., prezzo assai modesto in relazione con quelli di edifizj analoghi eseguiti in Palermo e anche in rapporto al prezzo degli edifizj signorili congeneri della media e dell'alta Italia, che vanno intorno alle £ 30 per m. c.; sebbene a tanto miglior patto si possano colà avere le opere murarie e di finimento interno. In corrispondenza dei desiderj della Signoria Vostra posso asserire che è stata da me curata la massima economia possibile e che l'edifizio costa assai meno di quanto, anche da provetti tecnici, all'apparenza si giudica.

E dopo ciò Vostra Signoria permetterà ch'io brevemente m'intrattenga dell'argomento delle mie competenze. La Signoria Vostra, come il Signor Rutelli mi ha riferito, non intende corrispondermi a diritti di progetto, ch'io ho dichiarato nel certificato finale.
Tale rifiuto di Vostra Signoria, che mi ha sempre addimostrato tanta stima e benevolenza, mi ha mortificato grandemente e ho sùbito domandato a me stesso se non avessi per caso mancato di rispetto a Vostra Signoria, esorbitando nelle mie pretese e richiedendo più di quanto onestamente potessi pretendere. Ho però la coscienza di poter ripetere e sostenere che la mia domanda è equa e giusta, e sono invero dolente di dover fare una questione di pecuniario interesse; ma, poiché vivo solo del mio lavoro, debbo cercare che questo mi venga rimunerato, se non per quanto effettivamente vale, almeno come si valuta e frutta a chiunque, sia anche il meno provetto, esercita la professione d'architetto o d'ingegnere.
Il progetto, venga o no eseguita l'opera, si ricompensa a parte, né vi ha in Palermo o fuori architetto o ingegnere che si rispetti a cui non si paghi il lavoro di studi di massima o d'insieme dell'opera. Non voglio tediare Vostra Signoria con lunga nota di esempj; ma citerò solo che per una piccola cappella gentilizia il progetto non si paga meno delle 1.000 lire. L'architetto De Simone per la cappella Torrearsa ne ha avuto 3.000; il Prof. Damiani per il progetto

di cappella fatto l'anno scorso al Comm. Florio ha richiesto e avuto £ 3.000. Anche per gli edifizi civili più comuni il progetto si paga a parte; e alcuni ingegneri di cui posso fare i nomi richiedono, come è nel loro diritto, il compenso del progetto anche prima che si metta mano ai lavori. Si può far questione sul valore del compenso, non sul compenso in sé. Così, per citare un ottimo esempio, il Tribunale di Roma ha, giorni sono, liquidato all'Ing. Cannizzaro £ 80.000 di indennità per i progetti di massima della nuova Università di Napoli, commessagli dal Governo.

Faccio poi considerare a Vostra Signoria che per la direzione delle opere io ho solo richiesto il 3%, quanto, cioè, si dà da qualsiasi proprietario il meno che onestamente, per il lavoro compiuto e per la dignità personale mia e della professione, si possa giustamente pretendere.

Faccia Vostra Signoria quanto il suo illuminato giudizio Le consiglia; io nuovamente affermo di aver fatto domanda assai modesta, inferiore di molto a quanto mi spetterebbe e a quanto altri avrebbe con ogni diritto preteso.

Colle attestazioni della maggiore osservanza

Palermo, 21 luglio 1896

di Vostra Signoria Illustrissima<br>
devotissimo<br>
Ernesto Basile.[243]

Tante varianti richieste a Basile da Bordonaro riguardano l'allestimento della collezione. È finalizzata a una migliore conservazione dei dipinti la richiesta del committente di «ingrossare» i muri del palazzo, «per prevenire gli effetti delle variazioni di temperatura» (punto 3); poi si tratta dei «ferri per attaccare i quadri», in ottone come le guide per le tende, nella galleria (punto 14), e di altre misure «contro l'umidità» (punto 18). Per quanto riguarda la scala, dove il senatore vuole sistemare le sculture (punto 19), «ragioni di sicurezza» comportano la costruzione di specifiche «inferriate» (punto 21). E la costruzione di «armadi» e «scansie», «in vari punti del nuovo e del vecchio palazzo», certamente implica la collocazione di tante opere di arti decorative della collezione (punto 24). In alcuni casi, si tratta di accorgimenti puramente estetici, che colpiscono Basile proprio su certe sue predilezioni: come il basamento, non più trattato a intonaco, ma con un «rivestimento di calcare ad opera incerta» (punto 10). Le direzioni imposte da Bordonaro sembrano andare verso un insieme di maggiore preziosità ed effetto, che un Basile non lontano dalla svolta *liberty* era pronto invece ad abbandonare. Il rapporto con la ditta dei Rutelli si conclude invece pacificamente, con una ricevuta che attesta il saldo dei lavori.[244]

243. APCB, fasc. «Villa Carlotta», 3, dove si conserva anche la lettera del 22 giugno 1896 dell'intagliatore ligneo che si è occupato della libreria. Anche lui aveva avanzato qualche richiesta, sempre tramite Basile, riguardo al pagamento del lavoro svolto.

244. La cifra versata da Bordonaro corrisponde a 37.997,22 lire. APCB, fasc. «Villa Carlotta», 5.

Non sappiamo come si risolse il diverbio fra Bordonaro e Basile, ma la villa dovette essere comunque pronta per il 20 febbraio 1896. Due articoli apparsi su una rivista mondana palermitana celebrano l'inaugurazione.

> **In casa Bordonaro**
> Anche al Palazzo del Barone Bordonaro abbiamo avuto lunedì sera, una festa veramente bella.
> Suonava un'orchestra composta dai migliori professionisti della nostra città.
> Con una squisitezza veramente fine facevano gli onori di casa il Barone e la Baronessa Bordonaro ed i figli.
> Venne servito un *buffet* sontuoso.
> Notammo fra le tante che presero parte alla festa: la spirituale Donna Franca Florio in giallo, la Marchesa d'Avola, sempre elegante, in grigio, la Principessa di Resuttana, Donna Bianca di Pietratagliata in bianco, la intellettuale Contessa Giulia Cutò Trigona in celeste, la vezzosa signorina Maria Cutò in rosa […].[245]

> **Ernesto Basile ed il nuovo Palazzo Chiaramonte-Bordonaro**
> Sino a tanto che Ernesto Basile era costretto a sbizzarrire il suo ingegno nel campo limitato dei disegni architettonici, pochi lo potevano conoscere; anche gl'intenditori dell'arte stessa, che – nelle dimensioni matematiche, nelle forme eleganti, nuove dei suoi progetti – ne potevano intuire il suo ingegno non potevano ben apprezzarne il suo valore. Eppure quanta vitalità, quant'arte ci mette nei suoi schizzi, nei suoi disegni prospettivi, nei suoi acquarelli; pare che tragga dei paesaggi dal vero e non che studii progetti architettonici. Dall'ultima Esposizione nazionale di Palermo, lo abbiamo visto estrinsecare, mettere nell'opera, nella costruzione, intero e netto il suo pensiero d'artista geniale e profondo. I fabbricati dell'Esposizione destarono fra noi, il più vero, il più sincero entusiasmo; ei seppe comprendere il nostro pensiero, seppe indovinare l'orgoglio da noi sentito per le nostre passate grandezze imitando l'architettura sicula medievale – dandoci il fabbricato della gloriosa epoca normanna. Ma forse, più dell'architettura sicula-normanna, il Basile è tratto a studiare, ad intuire le forme e le bellezze della Toscana del XIII e XIV secolo. Dalla meditazione profonda, vera, sentita di questa bella architettura ha saputo trarre forme nuove, forme slanciate ed artistiche; ei spogliandola dalla parte antica, archeologica, pesante e massiccia, l'ha adattata ai nostri gusti, alle nostre finezze, alle nostre comodità. Quest'architettura con le sue enormi e svelte cornici, con le sue torri pesanti, con le sue sale spaziose che tanto superbamente si prestava per ornare e simboleggiare la grandezza della Signoria, l'ha saputa trasformare, adattare e plasmare ai nostri ambienti piccini, graziosi ed eleganti. Le enormi mensole della cornice che in quella epoca servivano anche per sostenere altre e sovrapposte costruzioni, le ha ridotte ad ornamento, oppure per sostenere tutt'al più le grondaie e l'attico; i pesanti merli che coronavano la costruzione, li ha ridotti piccoli, piccoli, ad ornamento finito elegante del tetto; le torri superbe, svelte e forti d'una volta, l'ha impicciolite tanto da venir sostenute da

245. Il Baronetto [S. d'Ondes dell'Alvano?], *In casa Bordonaro*, «Il Torneo», 20 febbraio 1896, p. 4.

> tre mensole di pietra; – e così via, via – nelle finestre, nelle colonnine, nelle decorazioni, nel taglio delle pietre, ha saputo dare una forma nuova che tanto ricorda la bellezza antica! Pure, ho notato una cosa strana, bizzarra, direi quasi caratteristica: nel taglio delle pietre da decorazione pare che il Basile voglia un po' affettare la maniera propria dell'architettura del legno, ad esempio: le mensole dei balconi del prospetto *est* hanno una tale abbondanza di gole, listelli, riquadrature, da parere piuttosto intagliate nel legno anziché nella pietra, e lo dico francamente questa maniera, non mi piace. Fanno poi, un curioso contrasto i due pilastri della cancellata del giardino, un po' troppo barocchi, con lo stile così ben indovinato dell'elegante palazzina.
>
> Non so, se sono stato esatto nel rilevare il merito artistico, però queste sono state le mie impressioni nell'osservare il nuovo palazzo del Senatore Bordonaro. Figuratevi un piccolo castello signorile medievale, a due elevazioni costrutto in mattoni ed ornato in pietra da taglio bianca che s'inalza superbo, elegante, grazioso su d'un rialzo naturale di terra, fiancheggiato da due torri, l'una piccina piccina poggiata su tre mensole, l'altra che piantandosi saldamente nel sottostante terreno pianeggiante s'alza svelta, esile, superando di qualche dieci metri il resto del fabbricato e terminando con una banderuola di ferro battuto posta sull'acuminato tetto piramidale.
>
> Il vivo contrasto che fa quest'elegante costruzione in mattoni dalla massa così spontaneamente mossa, col verde degli aranci e dei limoni e dell'azzurro smagliante del nostro bel cielo, riesce proprio prodigioso e piacevole.[246]

La critica all'architettura di Basile era quasi, nella Palermo del 1890, un argomento di conversazione da salotto, e i competenti si potevano confondere facilmente con i semplici amatori. Il brano appena citato è più importante per il clima a cui rimanda che per la precisione del commento, quasi da elzeviro. Più che a un «piccolo castello signorile medievale», le «abbondanze» e le affettazioni notate nelle decorazioni segnalano quell'adesione ai modelli rinascimentali, dove i rimandi architettonici ondeggiano dalla Firenze, civile e elegante, di metà Quattrocento alla Roma farnesiana di metà Cinquecento.

Il nuovo viale di ingresso alla villa è documentato da una fotografia della ditta palermitana di Giuseppe Incorpora (fig. 82): sono ben visibili i «pilastri un po' troppo barocchi» criticati dall'anonimo recensore.[247] Su un piano meno mondano si colloca invece l'articolo

---

246. F. P., *Ernesto Basile ed il nuovo Palazzo Chiaramonte-Bordonaro*, «Il Torneo», Palermo, 20 febbraio 1896, p. 6.

247. Incorpora si era dedicato al ritratto e alla fotografia di paesaggio sin dagli anni Sessanta e, quando Bordonaro si rivolge a lui, è probabilmente il professionista più famoso in città, con un catalogo consistente al suo attivo. Un suo album sui monumenti, palazzi e vedute di Palermo era disponibile nel 1883 e i suoi scatti all'albumina, spesso alle prese con i problemi della sovra-esposizione, godevano di un successo solido e duraturo, almeno dal 1890. Su Incorpora, cfr. M. Maffioli, *Fotografi professionisti nella Palermo dell'Ottocento*, in *Fotografi e Fotografie a Palermo nell'Ottocento*, a cura di M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli, P. Morello, Firenze, Fratelli Alinari, 1999, pp. 27-28; *Fotografi a Palermo 1865-1900*, catalogo della mostra (Palermo, Sala delle Arcate di Santa Maria dello Spasimo, 28 aprile-20 maggio 2001), a cura di V. Mirisola, G. Vanzella, Palermo, Gente di Fotografia, 2001.

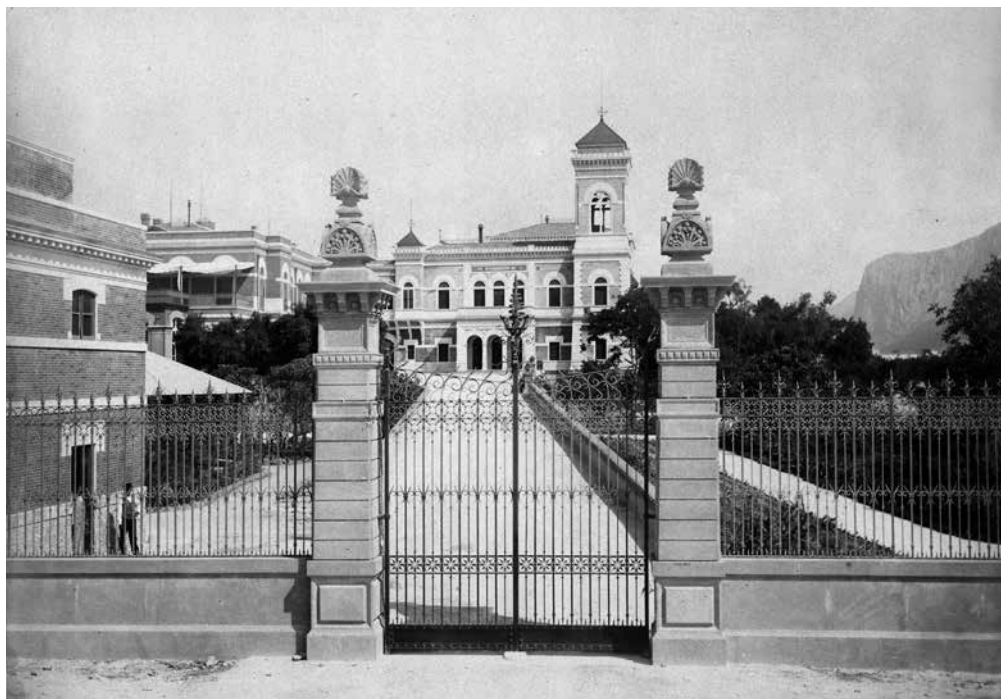



Fig. 82. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci nel 1894. Il viale di ingresso

che Basile pubblica su *L'ediliza moderna*, un mensile milanese che da qualche anno diffondeva una visione precisa dell'architettura, fondata su affondi rinascimentali e rivisitazioni stilistiche. Il fine dell'edificio è chiarito sin dall'*incipit*:

> Il Barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro, Senatore del Regno, volle assestare e ingrandire la villa da lui posseduta presso il giardino inglese in Palermo, aggiungendo all'antico un nuovo edifizio, principalmente destinato ad accogliere numerose e pregevoli collezioni artistiche che egli ha da tempo radunato e che va, con fine sentimento di profondo conoscitore, sempre più arricchendo e completando.[248]

I «vincoli» imposti nell'esecuzione del progetto sono sostanzialmente due: da un lato, l'esistenza di un «vecchio fabbricato di servizio», da trasformare nel nuovo «fabbricato a due piani, sopra un'area di metri quadrati 730 circa»; dall'altro, l'altezza della villa presistente. E le soluzioni escogitate da Basile sono indicate chiaramente: per rispondere alle esigenze del committente, l'architetto studia un sistema di ingressi separati e di raccordi interni:

248. E. Basile, *Villa Bordonaro in Palermo*, «L'Edilizia Moderna», IX-X, 1896, pp. 65-68, da cui sono tratte anche le citazioni seguenti.

Fig. 83. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci nel 1894. Il prospetto principale

> Oltre alle sale per le collezioni in genere, alla biblioteca, a un salone per la pinacoteca, ambienti da disimpegnarsi con ingressi e scalone appositi, l'edifizio nuovo doveva contenere nel piano terreno i locali dell'amministrazione e nel piano superiore un ripartimento privato in immediata comunicazione con quello preesistente, mentre altro passaggio appartato doveva permettere l'accesso dal piano nobile dell'antico edifizio alle sale per le collezioni.
>
> [...]
>
> Le sale per le collezioni hanno il loro ingresso sul prospetto a sud-ovest e, disimpegnate come sono dallo scalone centrale col suo ballatoio, si possono percorrere tutte di seguito senza riattraversarne alcuna, eccetto quella che serve da vestibolo.

Basile informa anche riguardo ai materiali, che come si è visto, sono stati oggetto di discussione fra lui e Bordonaro. I soffitti in pino-pece servono a dare solidità strutturale, ma anche a formare «scomparti e cassettoni vari, scolpiti e verniciati», come nel «salone per la pinacoteca». Il «calcare compatto grigio resistentissimo delle cave di Comiso» è abbinato a una pietra calcarea bianca «delle cave di Ragusa»; e non mancano altri dettagli sui materiali, come il «pavimento a mosaico alla veneziana o a quadrelli di marmi vari» o «lo scalone è in marmo giallo alberato di Segesta». Sono diligentemente indicati i costi

Fig. 84. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci nel 1894. La *hall*

complessivi e i nomi dei collaboratori: oltre alla ditta dei fratelli Rutelli e al pittore «Prof. Rocco Lentini», si ricordano lo scultore Gaetano Geraci e i lavori in ferro battuto di Salvatore Martorella. Il progetto riceve così una certa notorietà nazionale: nelle tavole di *Edilizia moderna*, come da costume per la rivista, sfilano i disegni di Basile e le foto Incorpora della villa (figg. 83-84), dove la torre angolare è l'elemento determinante del prospetto (fig. 85).

Una volta disposti nel nuovo allestimento, Bordonaro si preoccupa di far riprodurre i suoi dipinti con il mezzo fotografico. Il 6 settembre 1896, licenzia una lista di «Fotografie consegnate a Fiorenza», che è Giovanni Fiorenza, titolare di uno studio fotografico palermitano. Spesso la qualità di queste immagini è davvero scadente: il fotografo non è riuscito a diminuire la visibilità degli effetti prodotti dall'illuminazione circostante. Forse proprio in seguito a questi risultati, il collezionista dovette rivolgersi a una ditta più esperta, come quella fiorentina dei fratelli Alinari. L'8 agosto 1897, Bordonaro redige un elenco di

Fig. 85. Villa Chiaramonte Bordonaro. La torre angolare

«Quadri», che invia agli Alinari, «affinché si apponga alla negativa» la didascalia desiderata dal collezionista. Significa che la campagna fotografica si è appena conclusa. Essa comprende cinquantadue fotografie di dipinti e sei scatti di interni. Questa disposizione delle opere si riflette, con poche varianti, anche nel «Catalogo dei Quadri» redatto da Bordonaro a partire da gennaio 1898 – cioè sei mesi dopo le foto Alinari. È un passaggio decisivo, per la storia della collezione. Grazie a questo materiale, si comprendono pienamente gli ambienti della villa realizzati secondo il progetto di Basile e le scelte del senatore nella disposizione delle collezioni.

In galleria, si doveva avvertire di esser entrati in un vero e proprio tempio dedicato all'arte (tavv. III-IV). I dipinti erano esposti su tre ordini, secondo una gerarchia basata sulle simmetrie, che implicava la visione da vicino di quelli più interessanti e la centralità di quelli prediletti. Il senatore probabilmente conduceva subito i visitatori davanti all'opera che più gli era costata – il tondo di Botticelli. L'attenzione sarebbe poi stata catturata dalla grande *Deposizione* – e Bordonaro negli anni avrà spiegato che sull'opera erano stati

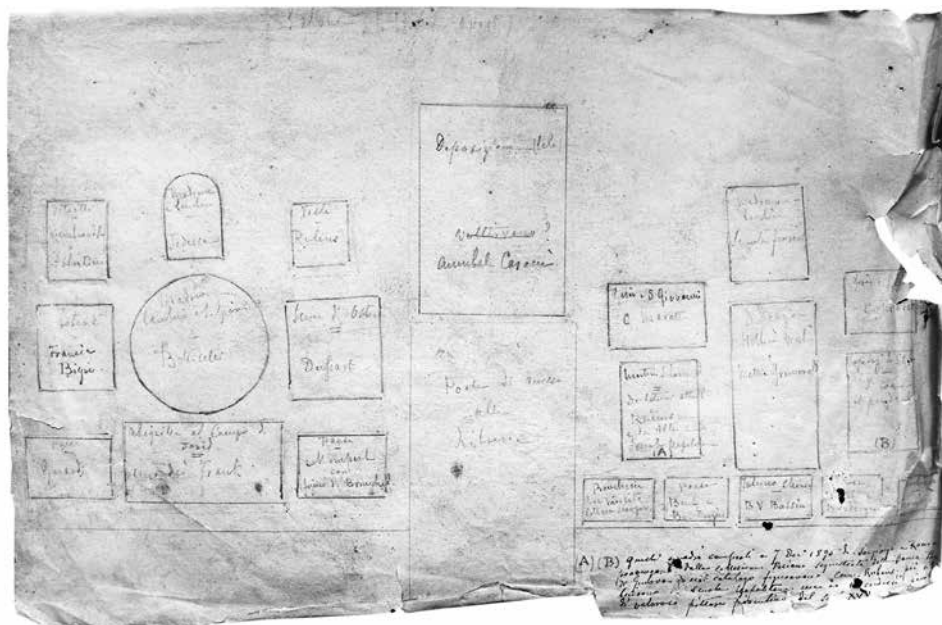



Fig. 86. Gli schemi di allestimento dei dipinti nella galleria. Parete ovest

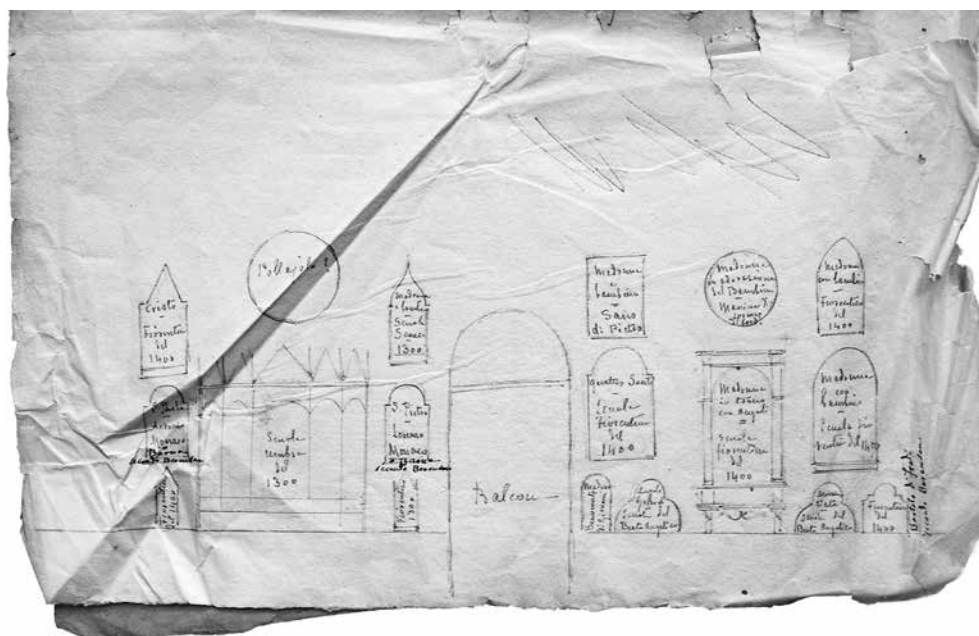



Fig. 87. Gli schemi di allestimento dei dipinti nella galleria. Parete est.

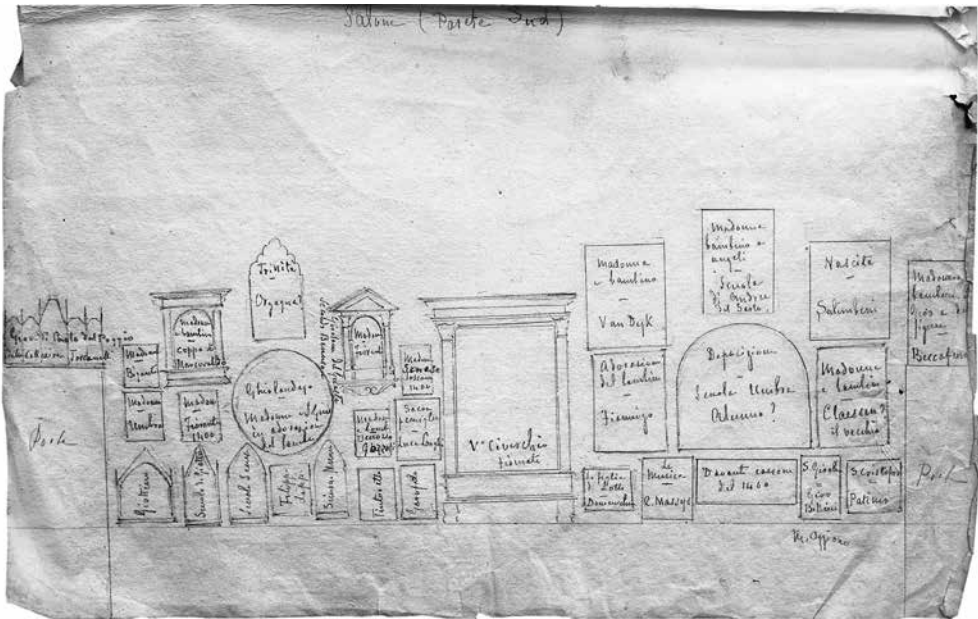



Fig. 88. Gli schemi di allestimento dei dipinti nella galleria. Parete sud.

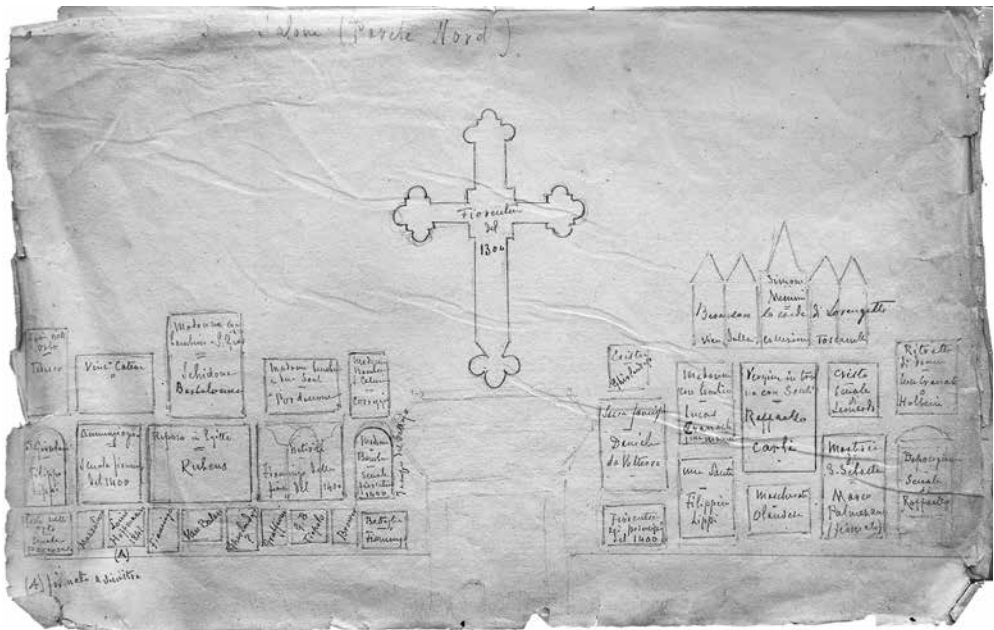



Fig. 89. Gli schemi di allestimento dei dipinti nella galleria. Parete nord.

espressi pareri discordanti –, al centro di un insieme dove ancora erano numerose le opere fiamminghe. In una «ringhiera» di opere da osservare da vicino, non solamente si trovava il *Ritratto di donna in veste di Maria Maddalena*, ma anche un *San Girolamo* di Marco d'Oggiono. In alto, la *Madonna con il Bambino* creduta di Van Dyck, doveva esser spesso additata dal suo proprietario, più di altri dipinti, perché era una delle prime opere che aveva acquistato. Superata la grande pala che un'iscrizione accreditava come Civerchio, gli occhi dei conoscitori di pittura italiana si potevano esercitare verso un insieme piuttosto compatto di primitivi toscani. Berenson avrebbe presto decretato diversi nomi e il collezionista, di lì a poco, avrebbe potuto ripetere che uno accanto all'altro sfilavano opere di Giusto di Andrea o di Girolamo del Guasta, di Pier Francesco Fiorentino o di Jacopo del Sellaio. Fuori campo nella foto, la serie continuava con la *Madonna con il Bambino* che il collezionista credeva di Coppo di Marcovaldo, o con la cuspide di polittico di Giovanni di Paolo, disposta sopra una porta. L'allestimento delle opere in galleria si può anche seguire in una serie di quattro schizzi disegnati dal senatore, le cui varianti rispetto alla foto Alinari sono praticamente ininfluenti (figg. 86-89).

L'attenzione dedicata da Bordonaro alla disposizione dei dipinti più importanti della sua collezione attesta che nel decennio trascorso si è impadronito del linguaggio museografico di un'epoca, appreso nelle tante visite ai musei italiani e stranieri. Sembra che si sia ispirato in particolare agli allestimenti degli Uffizi, così presenti anche nelle riproduzioni fotografiche da lui acquistate, dove non mancavano disposizioni su più ordini improntate a criteri di classificazione storica.

Nella seconda foto di insieme scattata in galleria (tav. IV), si affollano polittici integri, trittici di dimensioni portatili, singoli scomparti di macchine d'altare, trecenteschi o quattrocenteschi, tutti esposti a parete. L'insieme era dominato dal grande polittico acquistato a Roma: accanto, i due Lippo Memmi. In alto, ancora Madonne fiorentine, intervallate da tondi di metà Quattrocento, a proseguire la teoria iniziata prima del balcone. L'altro polittico integro della collezione, creduto da Berenson prima di Pietro e poi di Ugolino Lorenzetti era esposto nella parete a fianco, ma stavolta in terzo ordine. Sopra il camino, il *Crocifisso* della chiesa dei Gerolamini di Gaeta doveva imporsi per le sue dimensioni. Il turno dei fiamminghi, radunati in sequenza, comprendeva soprattutto, nel secondo ordine, il *Riposo durante la Fuga in Egitto* che il senatore aveva acquistato come opera di Rubens.

Seconda alla galleria è la cosiddetta «Stanza dei disegni», come viene indicata nel catalogo del '98. Il nome deriva dalla presenza del «Bancone» in cui il collezionista conserva le opere di grafica che ha raccolto nel tempo. Purtroppo, non esistono foto o altri materiali che documentino l'allestimento di questa sala, si può avere un'idea solamente sbirciando nella foto Alinari del primo piano della scala, il breve tratto di parete fra le due finestre, oltre la porta (tav. II). In gran parte, qui sono esposti dipinti di piccolo formato ed è verosimile che lo spazio fra gli uni e gli altri sia ridotto al minimo. Non mancavano eccezioni, come la grande *Flagellazione di Cristo* ritenuta di Franz Badens, che misura

168 x 123 cm o il trittico di Bicci di Lorenzo, esposto "in alto tra le finestre" sin dal primo allestimento. La parete di fondo, appena visibile nella foto Alinari, era consacrata ai primitivi. Continuando la visita in senso orario, chi volgeva lo sguardo verso la parete successiva, quella «del bancone dei Disegni Antichi», avrebbe trovato ritratti rembrandtiani o cinquecenteschi, vedute veneziane o attribuite a Ruisdael, battaglie senza nome o marine di Vroom. Era qui che prendeva corpo la specificità dell'ambiente: le opere esposte non avevano trovato posto nel luogo di maggior prestigio della collezione, ossia la galleria, ma nemmeno potevano considerarsi di secondo ordine. Probabilmente l'allestimento non riusciva a premiarle, ma si rimaneva al livello più alto delle gerarchie interne alla pinacoteca di Bordonaro. La «parete che divide dalla Scala», opposta alle finestre, era la più ricca di opere – i dipinti che qui figurano nel «Catalogo dei Quadri» sono trentatre. Anche la biblioteca e l'antilibreria rientreranno nella campagna fotografica di Alinari (tavv. V-VI).

Dopo gli acquisti e la disposizione delle opere nella villa, per Bordonaro iniziava un periodo di svolta. Avrebbe attraversato di meno l'Europa, alla ricerca di nuovi pezzi da aggiungere alla sua collezione. Ora era la volta di accogliere, uno dopo l'altro, i vari conoscitori interessati alle opere da lui raccolte, che iniziavano a sentir parlare di lui e arrivavano a Palermo giustamente incuriositi.

Capitolo quarto

# LA DEFINIZIONE DI UN METODO

Nel 1896, un grande studioso di arte medievale, Adolph Goldschmidt, che aveva appena iniziato a insegnare all'Università di Berlino, si trovava a Palermo per motivi di ricerca. Un partecipante al trattenimento di inaugurazione della villa Bordonaro deve aver sussurrato al suo orecchio che per un amatore come lui era ora possibile vedere un'interessante collezione di dipinti e oggetti d'arte, allestita secondo criteri moderni. Il conoscitore non avrà tardato a far pervenire il suo biglietto da visita. Una volta che si trova davanti alle opere, Goldschmidt non esita a dare i suoi pareri sulle attribuzioni, che Bordonaro annota scrupolosamente:

> Attribuzioni di parecchi quadri dati dal dr Adolph Goldschmidt
> Privat docent all'Università di Berlino (9 marzo 1896)
>
> Deposizione dalla Croce (restaurata a Pisa dal Luperini) che si attribuisce a Baldung Grien o ad Holbein, egli la ritiene di Mattias Grunewald (mi pare il fare di Holbein il vecchio)
> Il ritratto firmato Rembrandt lo crede di Fabritius
> Le due teste comprate a Firenze quali copie di Raffaello che stan nell'antistudio di Gabriele al pian terreno le crede originali di Gerino da Pistoia
> La Madonna con bambino in piedi nella stanza da letto grande comprata ad Amsterdam per opera di scuola di Van Eyck, la crede del vecchio Claessen e secondo lui ricorda lo stile di Quintin Massys
> La Vergine in trono con due Santi accanto comprata a Firenze che ha un po' aria Peruginesca, la crede di Mainardi
> Il San Cristoforo in tavola comprato dall'Ing. Brocchi di Torino, lo crede di Patinir
> Il quadretto Adorazione dei Magi (ai Colli salone verde) comprato dal Signor Brocchi a Torino che ha colore, disegno, e sapore della scuola di Rubens, lo attribuisce a de Crayer
> La Madonna con bambino (Colli salone grande) con capelli biondi che dan nel rosso e velo sottilissimo in fronte, comprata a Firenze e che io credevo di scuola Lombarda, egli crede con fondamento sia opera della prima maniera di Luca Cranack e la ritiene assai interessante
> Bassorilievo in cera la morte del Conte Ugolino che attribuisce a Vincenzo Danti e ritiene pregevolissima
> La testa di Madonna su tavola in fondo azzurro pittura fine ma sbiadita per lavatura che stette per molto tempo nello stanzino inferiva [?] accanto alla copia dello Sposalizio di Raffaello, la crede di Ercole Grandi. Se non erro la comprai a Roma nel
> alla vendita dello antiquario in via Babuino.[249]

---

249. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 4. Su Goldschmidt, di recente, M. Seidel, Adolph *Goldschmidt (1863-1944)*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi,

Goldschmidt è ferrato in materia di pittura tedesca e non sorprende la sicurezza con cui riconosce un'«opera della prima maniera di Luca Cranack» o un dipinto di Joachim Patinir. Ma sono degne di nota le precisioni sull'arte italiana: a partire dal Mainardi – corretto, come abbiamo visto. L'apprezzamento di un bassorilievo con la *Morte di Ugolino*, riconosciuto a Vincenzo Danti anche se si tratta di una rielaborazione di un'invenzione di Pierino da Vinci, è prevedibile in un conoscitore abituato a passare in rassegna opere di piccolo formato come gli avori bizantini. La visita dovette comprendere tutti gli ambienti della villa. Sulla «Madonna con bambino in piedi nella stanza da letto grande comprata ad Amsterdam» (tav. XXXVI), Bordonaro svilupperà la proposta di Goldschmidt, nelle note del suo catalogo, consultando pubblicazioni e riviste della sua biblioteca.[250] Nella seconda nota, scritta verso il 1909, Bordonaro ha ormai guadagnato un orizzonte filologico. Trova infatti «due repliche» identiche alla sua Madonna.[251] Oggi si contano più di settandue derivazioni dallo stesso prototipo perduto, una *Madonna con il Bambino in piedi* di Rogier van der Weyden, fra cui il dipinto Bordonaro spicca per la sua qualità.[252] Invece, il quadretto che rappresenta un'*Adorazione dei Magi* (tav. XLIV), comprato a Torino da Brocchi nel 1894, è probabilmente già passato alla villa alle Croci, ma il collezionista ricorda una collocazione precedente: «ai Colli salone verde». Goldschmidt «lo attribuisce a de Crayer»; e, in una nota di qualche tempo successiva, Bordonaro arriva a precisare che si tratta di una «Copia del quadro di Rubens che trovasi a Bruxelles od a Madrid e di cui io possiedo una bella incisione di Vorsterman».[253] L'ultimo dipinto preso

---

A. Nova, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 349-366.

250. «Catalogo dei Quadri», n. 46: «Comprato ad Amsterdam da Goudstikker e Morpurgo nel 1888 Attribuito a Claessen ? dal D^r^ Adolph Goldschmidt. Il venditore disse essere attribuito a Van Eyck, ma io vi riscontro qualche somiglianza con Roger Van der Weyden e più con Aelbert van Ouwater di cui ho una fototipia nel Klassicher Bilderschatz – (Scuola Nerlandese Antica) e più con Gerard David come da un quadro nella Galleria di Vienna». E, in una nota seguente: «Del N° 46 esistono due repliche una al Museo di Grenoble pubblicata dal General Beylié nel 1909 e l'altra detta la Vierge de Loudun vedi Gazette des Beaux-Arts vol 38 _ 2^e^ periode articolo di Leon Palustre che ritiene probabile sia di Coppin Delf famoso pittore di Renato Re di Sicilia cui si assegna l'epoca 1476. Questa nel nodo di fermaglio del manto porta una grossa ametista nel centro, ha il fondo verde oliva, ed il velo della Vergine sul capo è color violetto».

251. La prima è riprodotta in una raccolta di fotografie di opere conservate al museo di Grenoble, attribuita a un «Inconnu» della scuola tedesca (Le Général de Beylié, *Le Musée de Grenoble. Peintures. Dessins – Marbres – Bronzes, etc.*, Paris, H. Laurens, 1909, p. XXIII, fig. 31), la seconda la scova in un articolo apparso sulla «Gazette des Beaux-Arts» del 1888 (L. Palustre, *La Vierge de Loudun*, «Gazette des Beaux-Arts», XXXVIII, 1888, pp. 405-408). Qui, la *Madonna con il Bambino* riprodotta in incisione, nella chiesa di Saint-Pierre du Martray a Loudon, è ascritta a Coppin Delf, un pittore che riceve commissioni da Renato d'Angiò e da questo articolo Bordonaro deriva anche la descrizione, provvista di colori e gioielli, del manto della Vergine nel dipinto di Loudun.

252. Per l'impostazione generale sul problema, F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1913. Per la bibliografia del dipinto Bordonaro: Carandente, *Répertoire* cit. nota 220, pp. 24-25; De Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie* cit. nota 220; Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia* cit. nota 120, pp. 216-217, che attribuisce il dipinto a Ambrosius Benson.

253. Il dipinto deriva da un'*Adorazione dei Magi* dipinta da Rubens nel 1634 per la cappella della

in esame in questa lista è una *Madonna in preghiera* (tav. XCVI), «fine ma sbiadita per lavatura», ossia per un intervento di restauro non andato a buon fine, che «stette per molto tempo nello stanzino». Goldschmidt «la crede di Ercole Grandi», un'attribuzione alla quale arriverà indipendentemente anche Venturi, ma più di dieci anni dopo. Grazie alla pubblicazione *post mortem* delle memorie di Goldschmidt, si possono ricostruire le ragioni del suo soggiorno palermitano e il clima della città in quel tempo. Per il semestre invernale 1895-1896, lo studioso dispone di un periodo di congedo dall'insegnamento universitario a Berlino, che trascorre quasi esclusivamente a Roma.[254] Il viaggio a Palermo è una tappa di un itinerario nel Meridione. L'intento è di rivedere «vecchi amici e riesaminare qualcosa sui castelli normanni».[255] Goldschmidt aveva infatti trascorso a Palermo ben sette mesi, dal dicembre 1889 al giugno 1890, prima della sua abilitazione alla docenza. E l'atmosfera della città cólta da lui in quest'occasione è talmente vivida, che alcuni passaggi dei suoi diari meritano di essere ripresi e tradotti:

> Conobbi abbastanza presto il giovane principe Pietro di Scalea, che aveva proprio la mia età, si interessava di arte siciliana ed era anche attivo come letterato nel territorio. Si sviluppò una vera amicizia. Era sposato già da parecchi anni, possedeva un bel palazzo e un ruolo importante in società. Inoltre vidi le dimore dell'aristocrazia, dove le parti dell'appartamento del marito e della consorte erano totalmente separate e i rapporti sociali si intrattenevano nella parte maschile, e in nessuna maniera in quella della moglie.[256]

Pietro Lanza (Palermo, 1863-Roma, 1938) è figlio di quel Francesco Lanza, con il quale Bordonaro aveva protestato in nome dell'ordine pubblico, e di Rosa Mastrogiovanni Tasca. In linea con il modello paterno, rappresenta una nuova tipologia di aristocratico palermitano, sia sul piano culturale che su quello politico: idealista, impegnato e disinvolto nei rapporti sociali. La misura della sua importanza nella scena sociale può essere data dal fatto che lui e il padre siano i modelli storici del Tancredi del *Gattopardo*, come si è

---

chiesa delle Dame bianche di Lovanio e oggi nella cappella del King's College a Cambridge (cfr. M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 334).

254. «Dopo aver insegnato [a Berlino] per quattro semestri, presi un semestre di congedo e rimasi a Roma dall'autunno 1895 fino all'inverno inoltrato, per lavorare ancora sulla pittura medievale» (*Adolph Goldschmidt 1863-1944. Lebenserinnerungen*, a cura e con il commento di M. Roosen-Runge-Mollwo, con saggi di K. R. Möller, W. Krönig, K. Niehr, J. Kern, Berlin, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, 1989, p. 98; le traduzioni sono di chi scrive).

255. Ivi, p. 100: «Utilizzai anche questo periodo di congedo per cercare resti di pittura murale a Napoli e in alcuni luoghi remoti del Sud Italia, che tuttavia erano in prevalenza malandati, e tornai anche a Palermo, per vedere i miei vecchi amici e riesaminare qualcosa sui castelli normanni. Poi tornai a Berlino». Gli studi palermitani di Goldschmidt conducono a due pubblicazioni: A. Goldschmidt, *Die Favara des Königs Roger von Sizilien*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XVI, 1895, pp. 199-215; Id., *Die normannischen Königspaläste in Palermo*, «Zeitschrift für Bauwesen», XLVIII, 1898, pp. 542-590. Il suo merito maggiore è la riscoperta del castello di Maredolce alla Favara, parte del lussuoso parco del Genoardo, come la Zisa e la Cuba.

256. *Adolph Goldschmidt 1863-1944* cit. nota 254, p. 79.

scoperto grazie a una lettera di Tomasi ritrovata di recente da Gioacchino Lanza Tomasi.[257] Quando Goldschmidt frequenta il principe di Scalea, i due non hanno ancora trent'anni. Pietro ha sposato Dorotea Fardella, baronessa di Moxharta, tre anni prima, nel 1887.[258] Lo studioso evoca anche la figura dell'anziano conte Tasca, ossia Lucio Tasca Nicolosi, conte di Almerita (Palermo, 1820-1892), che fa appena in tempo a conoscere durante il suo primo soggiorno. Morirà due anni dopo quest'incontro:

> Anche la casa del Conte Tasca, nonno del principe di Scalea, era divisa in due parti, solamente in modo molto più sfarzoso, giacché egli passava per l'uomo più ricco di Sicilia. Lo conobbi tramite il nipote. [...] Il palazzo possiede circa quattordici camere al piano terreno, arredate ciascuna in uno stile diverso, per un'idea del proprietario, cosa che ha condotto alla curiosità più che alla bellezza. All'esterno egli possiede un grande parco, la villa Tasca, alla fine della città, che in un certo senso svolge per Palermo il ruolo di Villa Borghese per Roma, sebbene per estensione e bellezza non sia proprio da comparare con quest'ultima. Era un luogo prediletto di Wagner, che ha abitato lì come ospite, e il conte mi mostrò un laghetto con dentro un cigno, che fu costruito specialmente per suo desiderio.[259]

Un figlio di Lucio Tasca Nicolosi, Giuseppe Tasca Lanza, sposa una Chiaramonte Bordonaro, Annetta, del ramo di Gebbiarossa.[260] Da questo matrimonio nascerà una personalità interessante, Lucio Tasca Bordonaro (Palermo, 1880-1957), con propensioni giovanili verso la storia dell'arte, rientrate in seguito, quando predominano necessità e interessi politici, proprio come nel caso del principe di Scalea.[261] Lucio appare in una foto di famiglia che rende bene il clima dell'epoca (fig. 90). I giovani nobili palermitani hanno organizzato un torneo storico alla Favorita e per l'occasione si sono travestiti da aragonesi alla conquista di Palermo, all'indomani dei Vespri siciliani. Goldschmidt racconta poi del matrimonio fra un'altra figlia di Tasca e il duca di Gravina, del cicisbeo della principessa di Scalea e dei suoi successivi incontri con Pietro Lanza, una volta al tavolo da gioco e un'altra a Roma, durante il congresso di storici dell'arte del 1912. Ormai il principe ha abbandonato ogni velleità storico-artistica, e da sottosegretario del ministro degli Esteri

257. Lettera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa a Enrico Merlo di Tagliavia, 30 maggio 1957: «Tancredi è fisicamente e come maniere, Giò [Gioacchino]; moralmente una mistura del senatore Scalea e di Pietro, suo figlio», cit. in G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 63.

258. Un saggio di Pietro Lanza sarà pubblicato proprio nel 1890: *Enrico Rosso e la confisca dei suoi mobili in Castiglione. Ricerche storiche del sec. XIV*, Torino-Palermo, E. Loescher, C. Clausen, 1890. Poi sarà la volta di *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, Palermo, C. Clausen, 1892, su cui cfr. M. C. Di Natale, *Pietro Lanza di Scalea alle origini degli studi del gioiello siciliano*, «Annali di critica d'arte», IX, 2013, pp. 321-331.

259. *Adolph Goldschmidt 1863-1944* cit. nota 254, pp. 79-80.

260. G. San Martino De Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari* cit. nota 2, IV, p. 50.

261. Due articoli di Lucio Tasca Bordonaro sono pubblicati in «Emporium» o nel «Bollettino d'Arte»: L. Tasca Bordonaro, *Pietro Novelli*, «Emporium», XXIX, 1909, pp. 26-40, e Id., *La Leda di Michelangelo*, «Bollettino d'arte», III, 1909, pp. 307-315.

Fig. 90. Aristocratici palermitani travestiti da aragonesi, per un torneo storico a beneficio della Croce Rossa, nel 1897. Il n. 10 è Lucio Tasca Bordonaro

– al seguito di un altro siciliano, Antonino Paternò Castello, marchese di San Giuliano – non ha tempo di concedersi neanche un pranzo in compagnia dello studioso. Lanza ha attraversato l'epoca giolittiana schierandosi contro il governo e il socialismo, difendendo strenuamente gli interessi della classe dei proprietari: una posizione politica che in parte coincide con quella di Bordonaro. La sua evoluzione naturale, che il senatore non potrà seguire per limiti anagrafici, virerà in un primo tempo verso il nazionalismo (1914-1916) e poi alla fondazione di un Partito Agrario, insieme a Ignazio Florio *junior* (1920).[262] Infine, Lanza gioca un suo ruolo anche nell'adesione meridionale al fascismo e giunge fino alla carica di ministro delle Colonie (1924-1926). Anche lui utilizzava a fini residenziali un castello trecentesco distante da Palermo, al centro del suo feudo di Mussomeli – dove invita a pranzo Goldschmidt – un rapporto simile a quello che Bordonaro aveva instaurato con Falconara.[263] Dopo questo attraversamento dell'alta società palermitana, nelle memorie di Goldschmidt, appare anche il canonico Gioacchino Di Marzo (Palermo, 1839-1916), personaggio che diventerà centrale nelle pagine che seguono:

> Per il mio lavoro scientifico – da un certo periodo avevo concentrato tutte le mie attenzioni sul tema dei castelli dei re normanni che risiedevano a Palermo e dominavano la Sicilia

262. P. Varvaro, s.v. *Lanza (Lanza di Scalea), Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 664-667.

263. *Adolph Goldschmidt 1863-1944* cit. nota 254, p. 85. La fondazione è di epoca chiaramontana, probabilmente del tempo di Manfredi II, poco dopo la metà del Trecento. Castello e baronia erano stati acquistati da don Cesare Lanza nel 1548, in seguito scoppiò una lite secolare fra gli eredi, cfr. Lanza Tomasi, *Castelli e monasteri* cit. nota 2, pp. 33-47: 35, 37-42.

> dall'undicesimo secolo – fu di grande aiuto Monsignor Di Marzo, direttore della Biblioteca Comunale, dove si trova tutto il materiale documentario relativo alla Sicilia. Lui stesso aveva scritto un libro sull'arte siciliana ed era proprio un uomo esperto che sapeva darmi spiegazioni su tutto. In quanto religioso, era canonico della Cappella Palatina, il più bel monumento della città, confessore della famiglia reale durante le loro visite a Palermo, e anche confessore dei miei amici locali, tramite i quali il cerchio si chiudeva. Era proprio un uomo di bella presenza, con un bel volto, e di ciò era anche pienamente cosciente; perciò al suo aspetto nuoceva la tonsura, che tuttavia lasciava crescere, ragion per cui ebbe un dissidio con l'arcivescovo di Palermo. Visibilmente, la sua fede confessionale non era profonda e mi aveva fatto in proposito qualche confidenza. La nostra amicizia si sarebbe mantenuta anche in seguito tramite corrispondenza, e quando nell'anno 1896 tornai ancora a Palermo, per poco tempo, ho riparlato con lui un'ultima volta.[264]

Mentre a Palermo erano in corso i lavori diretti da Basile, il senatore aveva continuato a girare per l'Italia, alla ricerca di opere d'arte da acquistare. Nel 1895, era anche incappato in un altro falso, una *Ritratto di giovane* (tav. XLIX) comprata a Firenze da Venturini, ispirata a un personaggio che compare nell'affresco di Ghirlandaio con *San Francesco che resuscita il figlio del notaio Romano*, nella cappella Sassetti a Santa Trinita. D'altronde Bordonaro, quando annota le foto dei Santi affrescati a Ognissanti, riporta un parere di Burckhardt che non lo aiuta a chiarirsi le idee su cosa spetta a Ghirlandaio e cosa a Botticelli (figg. 91-92).

> Il Burckhardt ritiene questo affresco di Botticelli [fig. 91]
> Il Burckhardt ritiene questo affresco opera del Ghirlandajo [fig. 92]

Poco dopo, il collezionista è a Venezia. Era la prima volta che si recava in Laguna? Può anche darsi di sì, e potrebbe esser stato richiamato dalle sirene della prima Biennale, al pari di altri duecentomila visitatori. Chissà se nel Palazzo, costruito a ritmi forsennati ai Giardini, avrà quindi ammirato *La figlia di Jorio* di Francesco Paolo Michetti (oggi nel Palazzo del Governo di Pescara) o il *Ritorno al paese natio* di Giovanni Segantini (Berlino, Staatliche Museen, Nationalgalerie, inv. A-I-699) – giusto per evocare le opere che si aggiudicano il concorso. Forse, fra le due, ricordando i frequenti soggiorni svizzeri, avrebbe preferito l'atmosfera malinconica delle valli dell'Engadina, percorse da stanche famiglie di ritorno dalla malga. Ma è probabile che Bordonaro abbia soprattutto coltivato i suoi interessi di collezionista studiando i dipinti delle Gallerie dell'Accademia. La pinacoteca era stata appena riordinata

264. *Adolph Goldschmidt 1863-1944* cit. nota 254, p. 83. Una lode criptata di Di Marzo è in R. Longhi, *Frammento siciliano*, «Paragone», 47, 1953, pp. 3-44, ora in *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, VIII/1, *'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967*, Sansoni, Firenze, 1975, pp. 143-177, p. 144, quando si preoccupa di chiedere agli «ordinatori» della mostra su Antonello a Messina, se «avessero provveduto ad evocare degnamente la memoria di coloro che, da un passato più o meno remoto, con buona industria di ricerche locali la resero possibile: primo fra tutti Gioacchino Di Marzo».

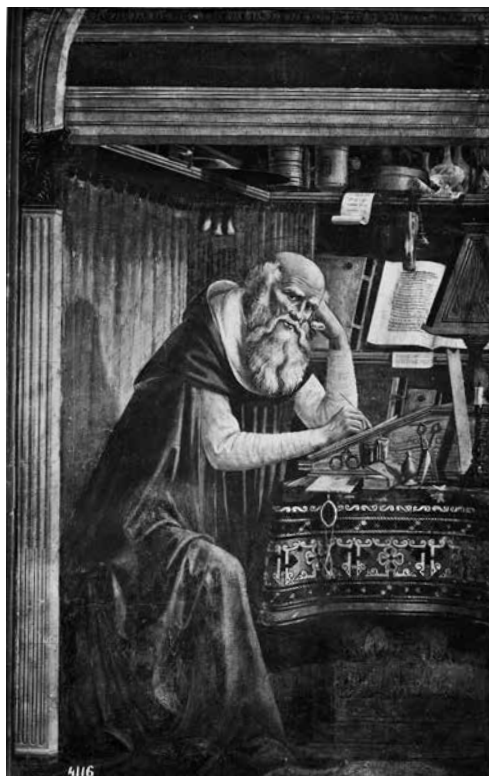



Fig. 91. Domenico Ghirlandaio, *San Girolamo nel suo studio*. Firenze, Ognissanti

Fig. 92. Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nel suo studio.* Firenze, Ognissanti

da Giulio Cantalamessa, secondo un percorso cronologico che procedeva dal Trecento al Settecento, restituendo una giusta centralità al secolo di Tiziano e Veronese. Gli acquisti di Bordonaro e le note nel retro delle foto di questo periodo sembrano seguire una medesima esigenza di sistematizzazione storiografica sul versante dei veneti: Michele da Verona (fig. 93), per esempio, «si può classificare fra i veneti» ma è di «merito inferiore» rispetto al Campagnola. Le predilezioni per i primitivi sono accresciute dall'acquisto di una *Croce dipinta* trecentesca, di dimensioni monumentali; mentre per rappresentare nelle sue pareti il Cinquecento postbelliniano, il collezionista sceglie una *Madonna con il Bambino fra i Santi Pietro e Antonio da Padova* (tav. XII) oggi da assegnare a Francesco Rizzo da Santacroce.[265] Una *Veduta di Palazzo Ducale*, per cui si spende il nome di Bernardo Bellotto, e un *Ingresso di una cittadina orientale con scene di vita quotidiana*, poi attribuito in modo convincente a

265. Berenson, *Italian Pictures* cit. nota 160, p. 508; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Vicenza, Neri Pozza, 1962, p. 243; sul pittore, è ora fondamentale S. Facchinetti, *Intorno ai Santacroce*, Bergamo, Arrigoninana, 2010, che ringrazio per aver confermato l'attribuzione. Il nome dell'autore compariva già nelle annotazioni alle foto Alinari conservate al Kunsthistorisches Institut di Firenze (Mal. Renaiss. 432776 e Mal. Renaiss. 6095).

Fig. 93. Michele da Verona, *Crocifissione*. Milano, Pinacoteca di Brera

Michele Marieschi (tav. LXVI),[266] sono acquistati da Sangiorgi, e in catalogo Bordonaro ricorda la provenienza dalla collezione di un importante antiquario cremonese, Vincenzo Favenza.[267] Invece, nel negozio dell'antiquario Consiglio Richetti, il senatore scova un bozzetto, attribuito a Giovan Battista Tiepolo (tav. LXVII). Questo è un buon acquisto. In seguito, grazie alla disponibilità della foto Alinari, Giuseppe Fiocco sarebbe riuscito a collegare il bozzetto con la decorazione del soffitto della Sala dell'Albergo per la Scuola Grande del Carmelo a Venezia, realizzato fra il 1751 e il 1753 da Giustino Menescardi.[268]

266. G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia, Zanetti, 1930, p. 113, fig. 66; R. Pallucchini, *A proposito della mostra bergamasca del Marieschi*, «Arte Veneta», xx, 1966, pp. 314-325: 325; M. Manzelli, *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto*, Venezia, Tipografia Armena di San Lazzaro, 1991, p. 69.

267. Il negozio di Vincenzo Favenza era a fianco del Palazzo degli Ambasciatori, sul Canal Grande, cfr. D. Cecutti, *Adolph Loewi e il commercio di tappeti orientali a Venezia fra Otto e Novecento*, «MDCCC. 1800», i, 2012, pp. 33-42: 37-38. Dalle mani di Favenza passa anche un'importante *Annunciazione* di Palma il Vecchio, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Alzano: la vende a Eduard Friedrich Weber, figura di spicco del collezionismo di Amburgo di fine Ottocento, cfr. G. Frizzoni, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, «Archivio Storico dell'Arte», ii, 1896, pp. 1-24, 195-224, 427-447: 438; F. Harck, *Quadri di maestri italiani nelle gallerie private di Germania. III. La galleria Weber*, «Archivio Storico dell'Arte», iv, 1891, pp. 81-91: 88; A. Spahn, *Palma Vecchio*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1932, pp. 34-35. Nel 1894, Favenza dona al Museo Civico di Cremona una «cospicua raccolta di opere prevalentemente venete, ma anche emiliane e fiamminghe» (V. Guazzoni, *Un museo per la città*, in *Cremona. Museo Civico Ala Ponzone. La Pinacoteca. Origini e collezioni*, a cura di V. Guazzoni, Cremona, Turris, 1997, pp. 73-75: 74). Nel 1907, invece l'antiquario dona al comune di Pizzighettone un «importante nucleo di opere d'arte», che a partire da questo lascito istituisce un Museo Civico (S. Pollaroli, *Il Museo di Pizzighettone*, «Il Convegno», 12, 1908, pp. 1-7).

268. G. Fiocco, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, «Rivista di Venezia», v, 1927, pp. 141-174. Lo studioso sa che il dipinto Bordonaro ha una firma falsa di Giovan Battista Tiepolo. E non è entusiasta di Menescardi, che trova «ligio, per quanto può, con la sua

Fig. 94. Giulio Romano, *Martirio di Santo Stefano*. Genova, Santo Stefano

Fig. 95. Allievo di Raffaello Sanzio, *Studio di un pastore che suona una cornamusa e di un braccio*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe

In aprile Bordonaro partecipa a un'asta dove vanno in vendita i dipinti appartenuti alla Cassa di Risparmio di Genova, gestita sempre da Sangiorgi, il maggiore *auctioneer* dell'Italia di fine secolo. Vengono battuti due dipinti (tavv. LXXIX-LXXX), che in catalogo figurano come di scuola napoletana del Seicento. Ma il senatore è scettico: «non so con qual fondamento», scrive nelle sue note.[269] Li acquista. Altri cambi di attribuzione sono riportati: i dipinti passano prima sotto il nome di Rubens, poi Bordonaro li considera di Giulio Romano, di certo condizionato dal *Martirio di Santo Stefano* della chiesa omonima di Genova (fig. 94). Le oscillazioni per questi due *Martiri*, di San Lorenzo e di Santo Stefano, di una certa qualità, vanno invece risolte in favore del contesto genovese di metà

grave maniera e con il suo torbido colore, al Tiepolo ancora non dimentico del Piazzetta». Sul pittore, cfr. L. Mocci, s.v. *Menescardi Giustino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 458-461.

269. *Galerie Sangiorgi. Rome. Palais Borghese Hotel de Vente. Collection de tableaux et d'objets d'art qui seront vendus pour le compte de la Banque Popoulaire et Caisse d'Epargne de Gênes par le ministère de M. G. Sangiorgi*, Roma, Imprimerie de l'Unione Cooperativa Editrice, 1895, pp. 20-21, conservato in BVCB.

Seicento.[270] Un paio di mesi dopo, Bordonaro è tornato a Roma: il 23 giugno del 1895, acquista, nel negozio di oggetti d'arte gestito dal pittore Augusto Alberici, due piatti smaltati, un vaso di Deruta, un piatto e un vasetto moresco, una coppa siculo-araba e un vaso di Cafaggiolo. Dall'antiquario Alessandro Fausti acquista sette disegni il 15 luglio, mentre due giorni dopo, dal mercante Oreste Fallani in via Sistina, acquista venticinque disegni antichi.[271] Ma il collezionismo di opere grafiche si intensifica a Bologna, quando Bordonaro acquista un lotto di ben centoventi disegni antichi, il 22 settembre 1895, da un certo Zorzi. Questi interessi traspaiono anche dalle cartelle delle fotografie raccolte: ecco un commento su un foglio veneziano, considerato di Raffaello (fig. 95):

> L'originale disegno non ha punto la forza di questa fototipia. Quello ha l'apparenza di uno sbiadito disegno all'inchiostro di China

Continuano le acquisizioni di piatti ispano-moreschi o di Urbino da Sangiorgi a Roma, il 15 ottobre, o da Ferdinando Chierici, in via del Babuino, il 6 dicembre 1895.[272] Il 19 marzo 1896, Bordonaro compra una coppa veneziana in rame smaltato, sempre da Alberici,[273] ma soprattutto, il 23 marzo, partecipa alla vendita di una collezione prestigiosa, nel palazzo romano della famiglia Orsini affacciato sul Tevere. Deve aver contato parecchio potersi assicurare oggetti dalla provenienza illustre, nelle logiche di un barone siciliano che ormai partecipa da vent'anni alla vita politica e culturale nazionale. La cifra spesa in questo frangente è infatti alta: in tutto 3.467,10 lire. Gli acquisti più importanti riguardano i mobili: due piedi intagliati e dorati di candelabri, verosimilmente di pieno rococò romano, quattro divani e quattro lampade; una grande *potiche* giapponese, dalla sala gialla, riprodotta anche in catalogo, candelieri, *girandoles* Impero a sei bracci, coppe di porcellana giapponesi, diversi candelabri in bronzo dorato e un tavolo seicentesco in ebano e marqueterie di avorio, con al centro uno stemma Orsini. A quest'asta Bordonaro acquista anche alcuni primitivi toscani: una *Madonna con il Bambino e tre angeli* dello Pseudo-Pier Francesco Fiorentino (tav. XXXII), una *Madonna con il Bambino* di Giovanni Toscani[274] e una *Madonna con il Bambino fra San*

270. L'intreccio del barocco genovese, di ascendenza rubensiana, con i nuovi arrivi di pittori fiamminghi, offre una sponda privilegiata per i confronti. Nella produzione seriale della bottega di Cornelis de Wael, specializzata in «figure picciole» e in rovine, vanno trovati i riferimenti più prossimi ai *Martiri* Bordonaro, che di certo, nel caso del San Lorenzo, rimeditano anche il noto modello di Giulio Romano (per districarsi nei problemi in questione, è utile C. Di Fabio, *Dai van Deynen ai de Wael. I fiamminghi a Genova nella prima metà del Seicento*, in *Pittura fiamminga in Liguria secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano), Amilcare Pizzi, 1997, pp. 203-225: 219-222.

271. Le due ricevute di Alberici e di Fallani si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 44.

272. Le ricevute di Zorzi, Chierici, Fausti e Sangiorgi si conservano in ivi, b. 45.

273. Ivi, b. 46.

274. Nel «Catalogo dei Quadri», n. 61, un appunto del senatore attesta: «Berenson lo crede Scuola dell'Angelico», il che trova esatto riscontro nelle note di lavoro ritrovate ai Tatti: «School of Angelico. 61. Madonna». Sul pittore, cfr. L. Bellosi, *Il Maestro della Crocifissione Griggs. Giovanni Toscani*, «Paragone», XVII, 193, 1966, pp. 44-58; più di recente: A. Galli, in *The Alana Collection, II: Italian Paintings*

*Marco, San Rocco, San Pietro e San Paolo*, che Berenson poi riconoscerà a Paolo di Giovanni Fei.[275] Ma Bordonaro giustamente non nutre reverenza per i dipinti collezionati dai principi: nelle note che scrive in catalogo, reputa i «quadri mediocri»; solo «qualcuno buono», come ha appuntato alla sesta tornata, e anche le «maioliche mediocri», all'ottava tornata.[276]

L'anno dopo, nell'aprile 1896, arriva a villa Bordonaro un'opera di grandi dimensioni, che rappresenta una *Deposizione di Cristo nel sepolcro*. Un'iscrizione, ben visibile nella cornice, dichiara: «Mantegna» (tav. LIV). La spedizione parte da Napoli, ma – contrariamente agli accordi previsti, che contemplavano un trasporto navale – il dipinto arriva in treno.[277] In una lettera a Bordonaro, l'antiquario si accerta dell'avvenuta ricezione dell'opera e aggiunge preziose indicazioni sulla provenienza, ottenute da un precedente proprietario, un banchiere di nome Ludovico Carrelli:

> Onorevole Sig. Barone di Bordonaro.
> Mi compiaccio che il tutto è arrivato in buono stato. Intanto Le trascrivo la risposta del Cavalier Carrelli "Fu comprato dalla pinacoteca del Principe di Salerno e dicesi essere stato questo quadro un regalo proprio del Re al fratello. Questo quadro apparteneva alla famiglia Zirri, ma non lo ricordo adesso perfettamente, potendolo sapere fra qualche giorno dagli eredi rivenduto a me due anni or sono."
> Se Lei desidera delle informazioni più precise me lo faccia sapere.
> Sempre ai vostri comandi La riverisco profondamente
> Di Lei Servo
> Carlo Varelli

Il «principe di Salerno» ricordato in questa lettera è Leopoldo di Borbone, figlio di Ferdinando e Maria Carolina, collezionista «noto per le sue folli prodigalità». La sua quadreria era esposta al primo piano del Museo Borbonico fra 1840 e 1860: esiste una guida redatta

---

*and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, a cura di M. Boskovits, Firenze, Centro Di, 2011, pp. 135-139.

275. Nelle liste di Berenson, si identifica facilmente: è il «218. Madonna and Saints» – menzione come spesso capita riduttiva dal punto di vista iconografico (Berenson, *Central Italian* cit. nota 190, p. 166; Id., *Italian Pictures* cit. nota 160, p. 184).

276. *Catalogue des objets d'art et d'ameublement, garnissant le grand appartement au premier étage du Palais du Prince Orsini, Rome*, 7-9 marzo (esposizione), 12-23 marzo (vendita), Roma, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, 1896. Estratti del catalogo della vendita di proprietà del senatore e le ricevute di acquisto si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 47. Bordonaro ha annotato i prezzi di aggiudicazione di quasi tutti i lotti e in alcuni casi anche gli acquirenti. I lotti acquistati sono i nn. 108, 113, 114, 120, 243, 259, 263, 268, 270, 292, 294, 377, 410. L'album con le riproduzioni è conservato in BVCB, rilegato insieme al catalogo della vendita della collezione Stroganoff.

277. È un divieto doganale a impedirlo: lo attesta una ricevuta della ditta di spedizioni Ragozino & Falangola & C., con sede a Napoli e Sorrento in via Piliero 31, timbrata dalla «Forwarding Agents to the Royal National Museum». In una nota si precisa: «Nell'atto pratico, il Museo ha negato il permesso di spedire per mare, se non contro formalità lunghissime e di poco pratica attuazione. Abbiamo quindi dovuto, di accordo col Sig.r Varelli, spedire per ferrovia, non potendosi fare altrimenti», cfr. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 6, dove sono conservati anche tutti gli altri documenti sul dipinto citati nelle pagine successive.

nel 1842[278] e un'altra nel 1846.[279] Ma in nessuna delle due pubblicazioni si trova un dipinto identificabile nella *Deposizione* poi passata a Bordonaro.[280] Il collezionista attiva la sua rete di conoscenze, per arrivare a un giudizio sull'opera che ha comprato. Il 15 giugno 1896, riceve una lettera da Costantini, l'antiquario «professore» che due anni prima gli aveva venduto il tondo di Botticelli.

Firenze 15 Giugno 1896

Illustrissimo Signor Barone
La ringrazio della fiducia che lei a della mia povera intelligenza, e sopratutto di essersi rammentato di me.
Abbenché sia molto difficile di giudicare un quadro, e sopratutto quando questo giudizio si deve dare da una fotografia pur nonostante potrei escludere che il quadro sia opera del Mantegna, abbenché in qualche parte lo somigli; mentre di Maestro Ingegno non vi è

278. Si tratta di un «rarissimo opuscolo di 24 pagine in-16» – la *Guide pour la précieuse collection des tableaux de Son Altesse Royale Le prince de Salerne placés dans deux salles supérieures du Musée royal Bourbon*, Napoli, Typographie de Virgile, 1842, redatta da Stanislas Aloe, «Secrétaire du Musée» – e fortunatamente trascritta da Don Fastidio [pseudonimo di Benedetto Croce], *La quadreria del principe di Salerno*, «Napoli Nobilissima. Rivista di topografia e d'arte napoletana», xv, 1906, pp. 92-94, dove sono riordinate in senso cronologico le cento voci del catalogo della collezione. La citazione è tratta dalla breve introduzione di Croce alla trascrizione della *Guide*.

279. B. Quaranta, *Le Mystagogue. Guide Générale du Musée Royal Bourbon*, Napoli, Nicolas Fabricatore, 1846, pp. 261-269.

280. Le ricerche sulla provenienza di quest'opera andranno continuate, perché non è da escludere che si possa ritrovare il contesto originario da cui proviene. Alla morte di Leopoldo, sia la collezione che i numerosi debiti vengono ereditati dalla figlia, Maria Carolina Augusta, ma chi si fece carico di entrambi fu il marito di quest'ultima, ossia Henry d'Orléans, il duca d'Aumale, noto per la costituzione di una celebre collezione di dipinti, allestita nel castello neorinascimentale di Chantilly a partire dal 1871, donata nel 1884 all'Institut de France, e oggi Musée Condé. Troppo romanzata è la biografia di E. Woerth, L. Deffayet, *Le Duc d'Aumale. L'étonnant destin d'un prince collectioneur*, Paris, L'Archipel, 2006, sull'eredità della collezione del principe di Salerno: pp. 106-107. La successione dei beni di Leopoldo mise in difficoltà il duca d'Aumale, che nel 1852 si trovava in esilio in Inghilterra. Venne perciò indetta una vendita della collezione, nell'aprile del 1852 (*Catalogue de la très belle et très célèbre galerie de tableaux et de la collection d'Antiquités de S.A.R. le Prince de Salerne, dont la vente aura lieu à Naples, au Palais des Etudes, le lundi 19 avril 1852, et jours suivants*, Napoli, Impr. Trani, 1852). Secondo l'unico studio specifico sul passaggio dei dipinti del principe di Salerno al duca d'Aumale, la vendita sarebbe rimasta sospesa fino al 1854: H. Lemonnier, *Les origines du Musée Condé. La collection du prince de Salerne*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1923, pp. 95-101; le informazioni sono riprese in R. de Broglie, *Introduction*, in A. Chatelet, F.-G. Pariset, R. de Broglie, *Inventaire des collections publiques françaises. 16. Institut de France. I. Chantilly. Musée Condé. Peintures de l'École Française. XV^e et XVII^e siècles*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1970. Il catalogo della vendita viene stampato due anni dopo; non ho però potuto consultare il *Catalogue de la très belle et très célèbre galerie de tableaux et de la collection d'Antiquités de feu S.A.R. le prince de Salerne, dont la vente aura lieu irrévocablement à Naples, au Palais des Studi, 1.r juin 1854, et jours suivants*, Napoli, Impr. Trani, 1854, che sembrerebbe presente solamente nella biblioteca universitaria di Austin. Sul punto, cfr. anche C. Fumarco, *Opere lombarde nel Musée Condé di Chantilly. Dipinti e disegni dalla collezione di Henri d'Orléans*, «Arte lombarda», cxlix, 2007, pp. 55-71: 55.

neppure la somiglianza, nell'insieme però mi sembra un dipinto assai importante e senza dubbio della fine del 1400.
Il colorito del Mantegna è molto robusto, come lo è il chiaroscuro e la forma; Maestro Ingegno invece, somiglia a Perugino, e anch'esso non manca di forme e sentimento, il colore però qualche volta si confronta per vigoria e forza con quello del Perugino.
Mi comandi ove mi crede utile, mentre pregandola di presentare i miei ossequi, alla Signora Baronessa, con stima distinta, mi creda

Della Signoria Vostra Illustrissima
Suo Servo
Emilio Costantini

Oltre a Costantini, Bordonaro si rivolge anche a Venturi; e il grande padre della storia dell'arte italiana a sua volta rilascia un parere:

23 Agosto '96
Illustre Signore, non ho risposto alla sua pregiata lettera, perché aveva intenzione di fare una corsa in parecchi luoghi, ove avrei potuto fare confronti diretti con la fotografia ch'Ella si compiacque d'inviarmi. L'opera non mi sembra umbra, e escludo assolutamente che possa appartenere a Nicolò da Foligno; ma non le dico quello che io penso, senza avere fatto quella verifica che ora non mi è stato dato di fare. Tra breve partirò di qui, e al mio ritorno mi farò un dovere di notificarle l'esito delle mie ricerche

Con profondo ossequio
di Lei
Devoto
Venturi

Non possediamo la lettera di Bordonaro a Venturi, ma di certo il senatore si sbilanciava su un'attribuzione in favore di un pittore umbro, Niccolò Liberatore da Foligno, detto l'Alunno, un nome che all'epoca andava per la maggiore, e che a Palermo si poteva già studiare grazie alle foto Alinari possedute (figg. 96-97).[281] Nel catalogo redatto dal collezionista a partire dal 1898, si trova già il responso di Venturi, prontamente sconfessato però da Bordonaro: «L'attribuzione di Venturi a Cola dell'Amatrice non è sostenibile». E la nota prosegue lasciando scoperta tutta la seduzione di un collezionista per i grandi nomi: «Il quadro sente l'influenza di Mantegna, Signorelli, Crivelli, Perugino».[282] La *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (tav. LIV) avrà una vicenda critica abbondante di passi falsi, mentre a conti fatti quest'intuizione di Venturi sembra andare nella direzione

281. Nella busta della lettera ricevuta, troviamo conferma dell'ipotesi attributiva che formula nell'estate del 1896 il collezionista: «Corrispondenza Venturi per mio quadro da me attribuito all'Alunno», APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 6.
282. «Catalogo dei Quadri», n. 45.

Fig. 96. Niccolò di Liberatore, detto Alunno, *Madonna dolente* (dettaglio). Foligno, Collegiata

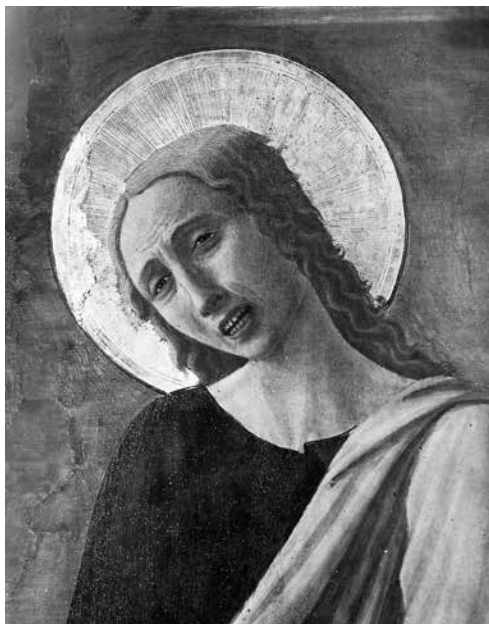



Fig. 97. Niccolò di Liberatore, detto Alunno, *San Giovanni dolente* (dettaglio). Foligno, Collegiata

corretta. Prima il senatore propone una didascalia insensata, diffusa con la foto Alinari, alla «Scuola Umbro-Lombarda»; poi Berenson percorre senza esito la strada lombarda, proponendo Vincenzo Civerchio come autore (fig. 199).[283] Raymond van Marle prende due volte in considerazione il dipinto, nel suo repertorio sulla pittura italiana: una volta avvicina l'opera alla scuola di Piero di Cosimo; la seconda, cerca di spiegare in chiave napoletana l'eterodossia del dipinto.[284] Allo stato attuale degli studi, il riferimento a Cola

283. Berenson riceve una foto Alinari da parte del senatore nel 1897 e scrive nel retro, con ogni probabilità in un primo momento: «influence by Basaiti» (Fototeca I Tatti, inv. 122040 nel fascicolo Civerchio, N24.6a). Un nuovo parere, del tutto opposto a quanto elaborato sinora dai corrispondenti di Bordonaro, arriva dalla lettera di Berenson del 14 dicembre 1906: «La tanto raccomando à Sua considerazione l'idea mia cioè, che una sua Pietà del Quattrocento è del epoca giovanile dello stesso V. Civerchio» (cfr. *infra*). Il dipinto non figura nella prima edizione degli indici di Berenson sui pittori settentrionali (B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1907, p. 196), ma guadagna visibilità con la ripubblicazione della fotografia Alinari nell'edizione Phaidon degli indici di Berenson, sempre sotto il nome di Civerchio (B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, New York, Phaidon, 1968, i, p. 89; iii, fig. 1370). Il confronto con la *Pietà* della chiesa di Sant'Alessandro a Brescia, firmata e datata 1504 (tavv. 1368-1369), scopre tutti i limiti dell'attribuzione di Berenson al Civerchio della lunetta Bordonaro. Il dipinto è inserito fra le «opere già espunte dalla critica» in M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il Vaglio, 1986, p. 161.

284. Van Marle, *The development* cit. nota 125, xiii, 1931, pp. 381-382, fig. 260. La nuova posizione è più articolata: Van Marle, *The development* cit. nota 125, xv, 1934, pp. 374-375: «In the Chiaramonte Bordonaro collection at Palermo, there is a beautiful panel in the form of a lunette representing the

Fig. 98. Nicola Filotesio, detto Cola dell'Amatrice, *Transito e Assunzione della Madonna*. Roma, Musei Capitolini

dell'Amatrice (fig. 98), supportato da un parere dubitativo espresso da Zeri sul retro di una foto,[285] rimane l'indicazione più sensata, a patto di indagare la preistoria del pittore e del suo contesto nell'ultimo decennio del Quattrocento. Il dipinto è in un gravissimo stato di conservazione, ma merita davvero di essere salvato e recuperato agli studi.

Da qualche tempo, Venturi si era conquistato una posizione di preminenza nel panorama della storia dell'arte italiana. Nel 1888, aveva ricevuto l'incarico, da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, di redigere il catalogo delle opere d'arte dello Stato, e nello stesso anno erano iniziate le pubblicazioni dell'*Archivio storico dell'arte*, rivista da lui fondata e diretta, alla quale Bordonaro è abbonato dalla prima uscita. Lo scontro fra i due principali studiosi della generazione precedente, Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle, aveva profondamente segnato il dibattito su cosa occorreva conservare ed esporre nei musei nazionali e su quali metodi si dovesse puntare per l'avanzamento delle ricerche e della tutela. Morelli era divenuto celebre per un metodo di riconoscimento dell'opera di un pittore, basato sull'osservazione e il confronto dei dettagli, come le mani, le orecchie, gli occhi – una strumentazione che diveniva di facile spendibilità per collezionisti come Bordonaro. Su un piano estremamente più alto, riprendendo il tracciato di Luigi Lanzi, Cavalcaselle aveva esplorato il territorio italiano nel tentativo di chiarire le personalità storiche dei pittori che avevano operato nelle singole città e regioni, senza mai rinunciare a un giudizio sulla qualità delle opere. Questi strumenti metodologici arricchivano le possibilità interpretative delle giovani generazioni di studiosi, che scoprivano un'Italia sempre più facile da attraversare, in treno o in piroscafo. Uno di questi era Bernard Berenson, un lituano che a Boston aveva ricevuto un'ottima educazione e aveva intrapreso una carriera di studioso, collezionista e *dealer* che lo avrebbe portato ai vertici della notorietà internazionale. Berenson visita la collezione Bordonaro, per la prima volta, nel 1897; l'anno in cui a Palermo viene inaugurato il Teatro Massimo. E come nel caso di Goldschmidt, il senatore annota le attribuzioni dello studioso in un prezioso foglio (fig. 99):

24 Ottobre 1897

Opinioni del Sig. Bernard Berenson sui miei quadri

| Attribuzioni Precedenti | Attribuzioni di Berenson |
| --- | --- |
| I Santi Lorenzo Monaco | Egli li attribuisce a Barna |

Pietà with seven figures around the dead Christ, which reveals a Lombard influence along with reminiscences of the art of Signorelli. If I am not mistaken, I think this work might be of Neapolitan origin».

285. Nel retro di una foto Alinari, conservata nella Fototeca Zeri (inv. 53954), si trova la scritta «Cola?»; sul pittore, oltre a R. Cannatà, A. Ghisetti Giaravina, *Cola dell'Amatrice*, Firenze, Cantini, 1991, è ora disponibile L. Pezzuto, *Cola dell'Amatrice pittore*, Milano, Officina Libraria, 2018.

24 Ottobre 1897.

Opinioni del Sig. Bernard Berenson sui miei quadri.

| Attribuz. Precedenti | Attribuzioni di Berenson |
| --- | --- |
| I due Lorenzo Monaco – | egli li attribuisce a Barna |
| Il Graffione (Due Santi) – | lo dice di Raffaele Botticini (che non trovo in alcun dizionario) Confermato da C. Loeser |
| Ghirlandajo (sotto cristallo) madonna e bambino – " | " di ~~Aleni~~ ALENI Tommaso detto il Fadino da Cremona (~~[illegible]~~) vedi Grasselli pag. 16. Zaist I vol. p. 102. fiorì verso il 1515. |
| S. Girolamo – di Filippino Lippi o Andrea Verrocchio " | " di Coevo ~~di~~ di Sandro Botticelli di cui non avendo potuto rilevare il nome lo designa sotto quello di Amico di Sandro |
| Tondo grande att. Ghirlandajo la Nascita – – – – " | Jacopo del Sellajo fiorentino scolaro di Fra Filippo Lippi, ignoto al Bryan – (vedi dizionario pittorico) [illegible] |
| Testa di Madonna su fondo Cielo ritenuta di Ercole Grandi " | Scuola di Costa – Attribuito al Costa da C. Loeser |
| Quadretto nella Sala dei disegni ritenuto lombardo, la Nascita " | Cesare Magni milanese del 1400 – (non lo trovo nei dizionari) Confermato da C. Loeser. |
| | Bosch |
| San Cristoforo di Patinir " | |
| Madonna bambino e santo nell'Antilibreria – attrib. a Caroto " | Bonsignori Franc. di Verona 1455–1519 – pittore mantegnesco nella galleria Doria a Roma vi è un Cristo che porta la croce |
| Sacra famiglia piccola [illegible] di Brocchi [illegible] Scuola Veneta (questo mi fu venduto da [illegible] a Firenze –) | " Vinc. Catena |

Fig. 99. Gli appunti presi da Bordonaro durante la prima visita di Berenson, il 24 ottobre 1897

Il Graffione (Due Santi)

Lo dice di Raffaello Botticini (che non trovo in alcun dizionario)[286] confermato da C. Loeser[287]

Ghirlandajo (sotto cristallo)
Madonna con bambino

di ALENI[288], Tomaso detto il Fadino da Cremona
vedi Grasselli pag. 16 – Zaist 1° vol. p. 102. Fiorì verso il 1515

S. Girolamo di Filippino
Lippi o Andrea Verrocchio

di Coevo di Sandro Botticelli
di cui non avendo potuto rilevare
il nome lo designa sotto
quello di Amico di Sandro

Tondo grande att Ghirlandajo
La Nascita

Jacopo del Sellajo fiorentino
Scolaro di Fra Filippo Lippi, ignoto
al Bryan (vedi Abecedario Pittorico) Orlandi

Testa di Madonna su fondo
cielo ritenuta di Ercole Grandi

Scuola di Costa
Attribuito al Costa da C. Loeser

Quadretto nella Sala dei disegni
ritenuto lombardo, la Nascita

Cesare Magni milanese
del 1400 (non lo trovo in dizionari)
confermato da C. Loeser

S. Cristoforo di Patinir

Bosch

Madonna bambino e santo nell'
Antilibreria attribuita a Caroto

Bonsignori Francesco di
Verona 1455 – 1519 – pittore mantegnesco
nella Galleria Doria in Roma vi è un Cristo
che porta la croce

Sacra famiglia piccola vendutami
da Brocchi per Scuola Veneta
(questo mi fu venduto da Melli a
Firenze _)[289]

Vincenzo Catena

---

286. A matita.
287. Tutte le opinioni di Charles Loeser sono segnalate a matita.
288. Cancellato: «Alleni (non trovato nei dizionari)».
289. Qui il collezionista rettifica correttamente la provenienza del dipinto: si tratta della *Sacra Famiglia* acquistata presso Angelo Melli a Firenze nel 1892, come opera di Giovanni Bellini (n. 226).

| Attribuzioni Precedenti | Attribuzioni di Berenson |
|---|---|
| Madonna con bambino e Angeli comprata dal Principe Orsini attribuita a scuola di Filippo Lippi | Pierfrancesco Fiorentino (non citato dal Bryan) |
| Madonna bambino S. Giovanni 2 Santi del Beccafumi | Andrea del Brescianino confermato da C. Loeser |
| Madonna con bambino e due Angeli nell'Antilibreria di Andrea del Brescianino | Leonardo da Pistoja o Leonardo Grazia allievo del Fattorino, fiorì dal 1516 al 1540 |
| Testa con cornice di marmo nella Galleria con lunga barba comprata a Firenze | Bartolo di Fredi di Siena 1330 - 1409 |
| Due Angeli attribuiti al Beato Angelico | Sono di Scuola Senese C. Loeser li crede scuola fiorentina |
| Madonna con bambino e Santi del Pordenone | della scuola di Giorgione |
| Madonna con bambino e due Santi di cui altro più buio [?] è a Venezia di B. Diana | lo ritiene di Vincenzo Catena |
| Grande polittico nella galleria comprato in Roma | di Scuola Siciliana o della Italia meridionale |
| Madonna con bambino e due santi comprato dal prof. Costantini di Firenze attrib. a Benvenuto di Giovanni del Guasta | lo ritiene del figlio Girolamo del Guasta |
| Madonna bambino e due santi nella Galleria fondo oro, in tabernacolo ove sotto sta IHS | di Girolamo del Guasta |

| | |
|---|---|
| Polittico della collezione Toscanelli attribuito a Simone Memmi | di Lorenzetti<br>C. Loeser lo crede di Ambrogio Lorenzetti |
| Madonna e bambino accanto al Camino della Galleria comprato da Ciampolini proveniente da Genova | di Jacopo del Sellajo |
| San Girolamo quadretto nella galleria già attribuito a Giovanni Bellini dal Brocchi che me lo vendé, e da me poi a Gentile Bellini | Marco Oggiono<br>Confermato da C. Loeser dal suo amico Rushforth Direttore della Scuola Archeologica Inglese di Roma |
| Madonna e bambino con 2 teste Angeli fondo oro comprato da Pepe a Napoli, nella sala di disegni | Sano di Pietro |
| Vergine con aureola ossia Santa da me comprata a Firenze da Venturini ed attribuita a Botticelli | Scuola di Botticelli[290] |

I *Venetian* e i *Florentine Painters of the Renaissance* erano stati pubblicati nel 1894 e nel 1896 e le «liste» di Berenson si sarebbero presto imposte all'attenzione generale, come nuovo modello operativo per collezionisti e studiosi. Come vedremo, avranno un peso decisivo anche nella parabola di Bordonaro.[291] All'altezza del 1897, i nomi che lo studioso pronuncia sono quasi del tutto sconosciuti, non solamente alle orecchie del senatore. Spesso non compaiono nelle fonti che consulta abitualmente – in testa il *Dictionary of Painters* del Bryan, un classico della cultura enciclopedica ottocentesca.[292] Bordonaro è quindi a un punto di svolta: recepisce che al cospetto di Berenson il suo approccio alla

290. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 7.

291. Berenson, *Florentine Painters* cit. nota 160. Se si scorre l'indice dei luoghi della prima edizione dei *Florentine Painters*, alla voce «Palermo», è menzionato soltanto un dipinto: la *Madonna dell'Olivella* di Lorenzo di Credi (oggi a Palazzo Abatellis e riconosciuta come opera di Sogliani). Questa situazione cambia radicalmente dopo il 24 ottobre 1897, giorno in cui Berenson visita villa Bordonaro. Le opere dei pittori fiorentini o senesi a Palermo, citate nelle successive edizioni delle liste, si moltiplicano grazie alle visite di Berenson alla collezione del senatore.

292. L'edizione del Bryan che il collezionista ha a sua disposizione è M. Bryan, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, a cura di R. E. Graves, London, George Bell and Sons, 2 voll., 1886-1889, come attesta la voce del catalogo manoscritto della biblioteca (n. 96).

pittura può ulteriormente raffinarsi. Ora comprende che occorre aggiornarsi sui metodi che la storia dell'arte sta mettendo a punto per difendersi dal dilettantismo delle attribuzioni proposte dagli antiquari. Inizia a redigere liste di artisti, continua a raccogliere fotografie e ad annotarle con pareri o brevi memorie personali. Spesso, motivo delle note è il confronto fra opere acquistate e dipinti visti nei musei, come nel caso della Crocifissione degli Uffizi, attribuita al tempo a Spinello Aretino (fig. 100):

> Il mio quadretto del Cristo fra le Marie comprato a Firenze parmi possa attribuirsi allo Spinello Aretino avendo molta analogia col presente. Parmi siavi qualche analogia

Oppure Bordonaro provvede a brevi sistemazioni critiche: ricorda, a proposito di Bartolomeo di Tommaso (fig. 101): «Si vuol sia questo maestro dell'Alunno». E ottiene chiarezza su Ludovico Brea, studiando una foto Brogi (fig. 102):

> Deve essere Ludovico, non Lorenzo Brea di Nizza imitatore del Perugino che fece scuola a Genova. Si può classificare nella Scuola Genovese

Ma il segno più tangibile del cambio di prospettiva che vive il senatore in questo frangente – da una fase di raccolta a una di studio – è l'inizio della redazione del suo «Catalogo dei Quadri», nel gennaio del '98. È qui che trovano posto le notizie sulla provenienza e le prime annotazioni critiche del senatore sui suoi dipinti. Non era la prima volta che Berenson si recava in Sicilia, né a Palermo, dove era stato per quattro giorni anche nel 1888. In quell'occasione, aveva scritto a Isabella Stewart Gardner, la sua mentore bostoniana, una lettera piena di passione per la Sicilia, dove le punte sono raggiunte dall'evocazione di Taormina, dell'Etna, di Agrigento e dei mosaici bizantini della cappella Palatina o di Monreale.[293] Stavolta però non è più nel clima dorato degli anni di formazione, costellati di viaggi e di scoperte. È un giovane studioso che cerca di mettere a segno i primi colpi importanti per la sua carriera. Non è nemmeno in condizioni psicologiche di serenità; appena arrivato a Palermo riceve pessime notizie dal suo editore:

> *We got here* [a Palermo] *at 8, and I found horrible communications from Putnam's. The reproduction of the* "Europa" [il dipinto di Tiziano acquistato da Isabella Stewart tramite Berenson nel 1896] *is not to go in either. The publication of the Illustrated Venetian may not take place till the spring. That I care not so much about, but they seem to suggest that the Central Italian want appear till spring, either this would half kill me.*[294]

293. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner. 1887-1924, with correspondence by Mary Berenson*, a cura di R. van N. Hadley, Boston, Northeastern University Press, 1987, pp. 28-30.

294. Biblioteca Berenson. Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (d'ora in poi I Tatti), The Bernard and Mary Berenson Papers, lettere di Bernard a Mary Berenson, 114.25, Palermo, 21 ottobre 1897.

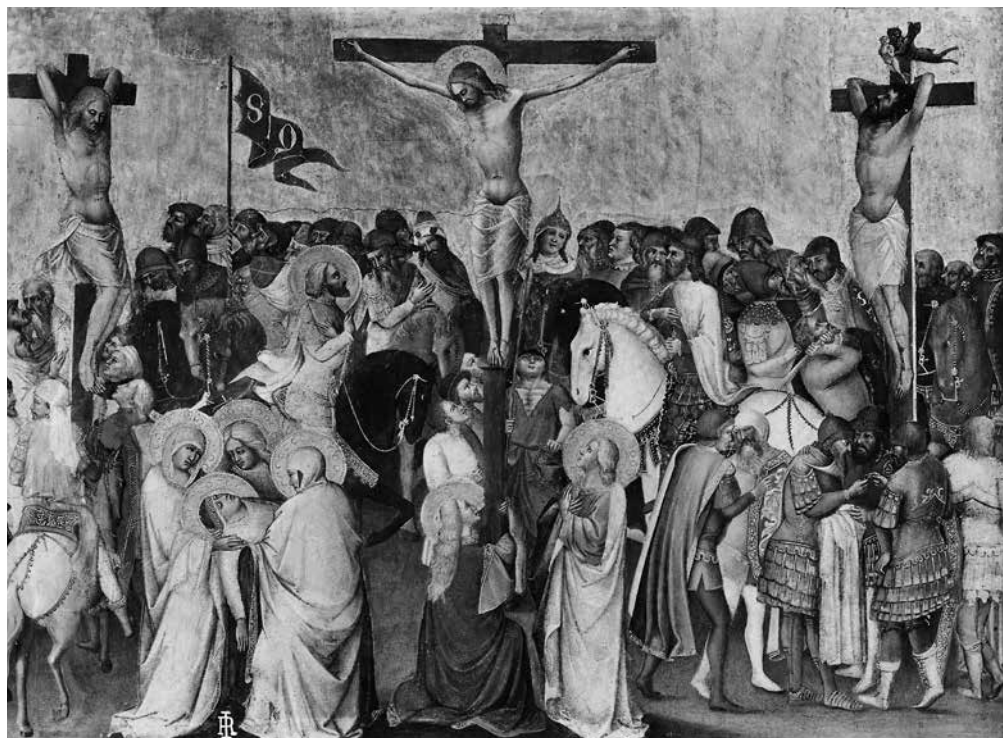



Fig. 100. Agnolo Gaddi, *Crocifissione*. Firenze, Galleria degli Uffizi

I Gardner avrebbero prediletto uno stile veneziano, neocinquecentesco, per la loro villa di Boston, e naturalmente, per scegliere con cura le opere della loro collezione, si avvalevano di giovani di talento, come Berenson, che nel 1897 ha trentadue anni. Ma la vendita del *Ratto di Europa* di Tiziano a Isabella Stewart è anche un segno che i tempi stanno cambiando. Un'altra generazione di «tanti milionari», stavolta americani, inizia a riversarsi in Europa. Nel giro di pochi anni, i capolavori che transitano negli Stati Uniti riusciranno a garantire uno straordinario livello di qualità a un tessuto di musei e di collezioni in piena espansione.[295] Solo per evocare i nomi più noti, oltre ai Gardner di Boston, saranno industriali e banchieri come Henry Clay Frick, Benjamin Altman, John J. Johnson, William e Henry Walters, a espandere le loro mire sul mercato europeo, con disponibilità economiche ben diverse dalla tipologia di amatori italiani di cui Bordonaro fa parte. Il soggiorno di Berenson a Palermo è anche ricordato nelle carte conservate ai Tatti. La futura moglie di Berenson, Mary Logan, è rimasta a Fiesole, e ricorda nel suo diario:

295. Sul tema, esiste un'ampia bibliografia; si vedano almeno: A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani*, Torino, Einaudi, 1977 (il capitolo su Isabella Stewart Gardner è alle pp. 21-47); F. Gennari Santori, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milano, 5 Continents, 2003; da ultimo, sull'importanza del legame fra Berenson e Isabella Stewart Gardner: J. Howard, *Selling Botticelli to America: Colnaghi, Bernard Berenson and the sale of the* Madonna of the Eucharist *to Isabella Stewart Gardner*, «Colnaghi Studies Journal», 4, 2019, pp. 137-166.

Fig. 101. Bartolomeo di Tommaso, *Madonna con il Bambino fra angeli, San Giovanni Battista e il beato Pietro Crisci*. Foligno, San Salvatore

*Saturday October 30 1897. Villa Rosa Fiesole*

*[…] Bernhard was in Sicily and Roma with Gardners. He arrived this evening, looking well.*[296]

Il 24 ottobre, come abbiamo visto, è il giorno della visita alla collezione Bordonaro. E la sera Berenson scrive a Mary:

*Palermo, October 24 1897.*

*I was delighted to hear from you from Fiesole at last. I now long to be back, and in a few days I shall be. Just when I can not get fall. I want to stay with Mrs. Gardner as long as she stays in Rome and that will be till Saturday or at the latest Sunday next. Then I shall return directly.*

*We spent the morning driving about from church to church. Two or three are in a unique and charming kind of transition from Gothic to Renaissance. In many there are good marble carvings, and in almost all fascinating Madonnas smacking of Laurana; but of the works by Laurana himself that Bode indicates I have as yet succeeded in findings none.*

*We ended the morning at Baron Chiaramonte Bordonaro's, a charming, modern house, and a dear elderly man with an English wife. He possesses an exclusive collection of wildly interesting*

296. I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers, Mary Berenson Diary, p. 138.

Fig. 102. Ludovico Brea, *Assunzione della Madonna, Natività, Matrimonio mistico di Santa Caterina, San Pietro, San Francesco*. Savona, Cattedrale

*pictures. As he knew me, by name, he was pleased to see me and to hear my opinions, even to the extent of dismissing me with photographs of many of his things.*
*The afternoon spent climbing to the top of the Pellegrino […].*[297]

È quindi in quest'occasione che Bordonaro, i Gardner e Berenson si conoscono. La fama dell'americano deve esser giunta alle orecchie del collezionista. Il suo nome di certo circolava presso gli antiquari fiorentini, che Bordonaro frequenta assiduamente in quegli anni: Berenson è a Firenze dalla primavera del 1889. Nelle parole di Berenson invece, Bordonaro è un «elderly man», un signore attempato: d'altronde, ha già superato i sessanta anni. La collezione è «exclusive» e piena di dipinti estremamente interessanti («wildly

297. I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers, lettere di Bernard a Mary Berenson, 114.25, Palermo, 24 ottobre 1897.

interesting»). Nel foglio con le attribuzioni di Berenson, Bordonaro ha anche segnalato dei pareri di Charles Loeser, ma al momento manca ogni traccia documentaria della visita del collezionista americano a Palermo, a eccezione di un biglietto di presentazione inviato al senatore da Gustavo Frizzoni:

> Gustavo Frizzoni si permette di raccomandare all'illustrissimo Senatore Barone Chiaramonte Bordonaro il M.r Charles Loeser mio buon amico, appassionato studioso dell'arte (a Palermo).

Era stato proprio Frizzoni ad avvicinare Berenson al metodo morelliano e a iniziarlo alla passione per la pittura veneta, poi i due si erano allontanati, ma entrambi avranno un ruolo nella successiva vicenda di Bordonaro, come vedremo. Berenson, rientrato a Firenze, in cambio delle fotografie che ha ricevuto dal senatore, si premura di inviare a Bordonaro la nuova edizione del suo libro, il *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism* che arriva a Palermo nel novembre 1897.[298] Nel testo, le «habits» di un pittore – le abitudini esecutive individuate da Morelli – sono subito indicate come la via maestra per accedere alla sua arte.

Un anno dopo, in visita a villa Bordonaro, arriva William Agnew. È il più importante antiquario di Londra, con una galleria che alle spalle ha una storia di successo. Gli Agnew avevano iniziato la loro attività a Manchester, e gli introiti si erano moltiplicati a partire dal 1850, quando in mezzo ai tanti pittori inglesi moderni, Turner in testa, avevano iniziato a proporre i primi olandesi del Seicento e qualche dipinto italiano antico. L'espansione conduce presto all'apertura di filiali a Liverpool (1859) e a Londra (1860), ma la clientela continua ancora a lungo a preferire i delicati paesaggisti inglesi dell'Ottocento che andavano per la maggiore, come Richard Parkes Bonington o William Dyce. È nel trentennio a venire (circa 1861-1895) che si colloca l'ascesa di William. A lui si deve l'introduzione di Dante Gabriel Rossetti nel mercato inglese, l'acquisto e l'esposizione del ciclo della *Legenda della Rosa* di Edward Burne-Jones, l'ideazione di una fortunata serie di mostre di acquerelli presso la sua galleria, la perorazione in Parlamento dell'acquisto nazionale della *Madonna Ansidei* di Raffaello e del *Ritratto di Carlo I a cavallo* di Van Dyck dalla collezione del duca di Marlborough, nonché la fondazione della Tate Gallery. Iniziano così a frequentare la sua galleria personaggi come John Pierpont Morgan, e tanti dei Rothschild: Meyer A., Nathaniel, Alfred, Leopold e il barone Ferdinand, ai quali Agnew vende ad esempio dipinti provenienti dalla collezione di Lord Lansdowne. Anche collezionisti inglesi meno noti sono ugualmente significativi, come Charles Tennant o Edward Cecil Guinness, primo Earl of Iveagh. L'industriale dublinese della nota birra in gran

---

298. Il libro si conserva nella biblioteca Bordonaro, con l'annotazione del senatore che specifica la data della ricezione. Su Frizzoni e Berenson: P. Aiello, *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*, «Concorso», v, 2011, pp. 7-21. Il biglietto da visita di Frizzoni si conserva in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. «biglietti da visita».

segreto acquista da Agnew nientemeno che 240 opere, quasi esclusivamente inglesi del Sette e Ottocento, olandesi del Seicento e francesi del Settecento.[299] Davanti ai dipinti di Bordonaro, Agnew si cimenta nelle attribuzioni e il senatore si premura di annotare i pareri:

Palermo 15 Marzo 1898

Attribuzioni di Sir William Agnew. noto conoscitore di quadri a Londra

N° del catalogo

90 - non lo crede Holbein
ma piuttosto ———— Porbus

177 - non lo ritiene Rembrandt
ma invece ———— Hals

175 - non Rubens ma Jordaens

202 - lo ritiene per fermo Moroni

340 - lo attribuisce al Moretto da Brescia

(Nel complesso l'Agnew non mi sembra molto competente altro che di quadretti fiamminghi).[300]

Evidentemente Bordonaro non rimane particolarmente impressionato dalle proposte di Agnew. Eppure, Agnew nota un'opera che sarebbe poi rimasta inosservata, ai tanti occhi esperti che passano da villa Bordonaro nel primo decennio del Novecento. È la *Testa* attribuita a Rubens (tav. LXX), che l'antiquario londinese crede di Jacob Jordaens. In realtà, si tratta probabilmente di un'opera del giovane Van Dyck. Potrebbe far parte di una serie di Apostoli non ancora messa a fuoco dalla critica, giacché esistono dei possibili compagni su tavola, che coincidono con il dipinto Bordonaro per misure e qualità.[301] Oppure questa

299. Su William Agnew, cfr. soprattutto *Agnew's 1817-1967*, London, Bradbury Agnew Press, 1967, e ora B. Pezzini, *The "Art" and the "Market". Elements of the Art Market: John Linnell, William Agnew and Artist-Dealer Relationship in Ninteenth-Century Britain*, «Journal for Art Market Studies», II, 4, 2018, pp. 1-18.

300. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 8.

301. Uno è il *Cristo* (52 x 48 cm), citato da H. Rosenbaum, *Der junge Van Dyck (1615-1621)*, München, J. B. Grassi, 1928, p. 45; l'altro, il *San Pietro* già a Vienna nella collezione del Kommerzialrat Willibald Duschnitz, pubblicato da G. Glück, *Van Dycks Apostelfolge*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, Seemann, 1927, pp. 130-147: 135 (una buona fotografia è nella

*Testa*, comprata a Napoli dai fratelli Scognamiglio nel 1896, nasce come studio per una figura intera di Apostolo, come sembrerebbe a confrontare il dipinto Bordonaro con un *Simone* di Van Dyck, su tela, in una collezione privata americana.[302] La qualità della *Testa* garantisce riguardo alla genialità del suo autore: il dipinto è un vortice di intensità, anche nella fotografia Alinari in bianco e nero.[303]

Certe giornate collezionistiche del senatore si possono ricostruire compiutamente. Il 7 aprile 1897, a Firenze, Bordonaro compra otto colonne in marmo verde di Prato, a torciglione, scannellate o liscie, nel negozio dei fratelli Lapini scultori, in via dei Fossi. Ancora oggi sono disposte, in ordine sparso, nelle sale della villa alle Croci. Poi entra nel negozio di Giuseppe Pacini, sempre in via dei Fossi, e acquista un piatto ispano-moresco, per la cifra non irrisoria di 1.225 lire. Poi si spinge fino a ponte Vecchio, dove spende 500 lire per acquistare una coperta da libro, una figurina orientale in lapislazzulo e alabastro e una secchiolina in argento, dall'antiquario Gustavo Volterra. Ma una nota successiva ricorda: «Restituite Coperta e bustino e preso invece un quadro in tavola di Sandrart dandogli £ 100 in più oltre le £ 500 sudette». Più o meno in questo frangente, conosce l'antiquario di Poggibonsi Marcello Galli Dunn, dal quale acquista una *Partita al giacchetto* di Anthonie Palamedesz, un pittore olandese del Seicento specializzato in interni borghesi (tav. LXXV).[304]

Nei giorni attorno al 5 settembre 1897, Bordonaro è a Vienna, probabilmente per la prima volta. Sappiamo dai suoi appunti, e dalle note scritte nel retro delle foto, che è andato a visitare la «Galleria Imperiale» di Vienna, dove rimugina sulle attribuzioni dei suoi quadri, sempre con una certa generosità (fig. 103):

> Questo quadro per colore e tecnica ha molta analogia col mio ritratto di Margarita Zifrrers che indubbiamente è di Holbein come dallo scritto dietro il quadro. Vienna 5 Settembre 1897

fototeca del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco, lascito O. Benesch, inv. 339573, con l'indicazione delle misure: 52,5 x 43 cm). Glück argomenta che si tratta di uno studio iniziale per lo stesso soggetto poi elaborato con più cura nelle serie celebri di Dresda e Böhler (p. 143).

302. S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar, H. Vey, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, p. 80, n. I. 79. Questo dipinto misura 109 x 89 cm.

303. Una replica della *Testa*, di dimensioni simili, si trova al Musée Fesch di Ajaccio, dove è esposta come «Ecole de Van Dyck».

304. Manca un contributo che spieghi la centralità di Galli Dunn nel commercio di opere d'arte senesi a inizio Novecento, per ora, ci si limita ai cenni in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze, Polistampa, 2011, p. 71. Sul 'Castello di Badia', ricostruito da Marcello Galli Dunn in chiave neogotica, vedi ora A. Galli, *Il Maestro di Pratovecchio: caso chiuso?*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del seminario di studi (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A. M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2017, pp. 123-149: 134-137.

Fig. 103. Hans Holbein il Giovane, *Ritratto di Jane Seymour*. Vienna, Kunsthistorisches Museum

Le collezioni degli Asburgo erano state riunite al Kunsthistorisches Museum dal 1891, e il successo del museo era stato immenso. D'altronde, chiunque nutrisse un sincero amore per l'arte non poteva rimanere indifferente di fronte all'imponente edificio concepito da Semper e Hasenauer, diviso in gallerie illuminate a lucernario e gabinetti per soddisfare interessi più specifici. Sotto fregi dove erano rappresentati i volti dei grandi artisti del passato, si passava dai cammei augustei ai bronzi del Rinascimento, ma salendo al primo piano, immersi nella luce naturale, l'amatore si sarà soprattutto soffermato sui capolavori di Rubens o di Tiziano. Percorso questo tempio museale, Bordonaro entra anche in un bel negozio di antiquariato, gestito da un certo Friedrich Schwarz, e qui acquista quattordici dipinti in un colpo solo. Della figura e dell'attività di questo negoziante abbiamo un ritratto impareggiabile, grazie alle pagine di Theodor von Frimmel, che offrono anche uno spaccato dei modi di guardare la pittura in uso presso i conoscitori del tempo, soprattutto in materia di Seicento fiammingo e olandese:

> In un certo senso, Friedrich Schwarz (nato nel 1841, attualmente ben conosciuto a Vienna, attivo nel Nibelunghof) proviene dalla scuola di Plach [un altro antiquario di cui si parla nelle pagine precedenti]. Infatti trascorse i suoi anni di apprendistato presso Plach, dove ebbe l'opportunità di conoscere dipinti di diverse scuole artistiche. Dal 1866 Schwarz è antiquario indipendente. La pittura di genere viennese degli anni ottanta deve a lui un importante sostegno, laddove ricordo di un cosiddetto 'gruppo-Schwarz', gruppo di talentuosi pittori viennesi, come Anton Müller, Josef Gisela e Isidor Kaufmann, che in diversi modi furono supportati da Schwarz. Per tanto tempo Schwarz si è occupato di aste di collezioni private e lasciti di artisti, così per esempio i lasciti di Jakob Alt e di Thomas Ender furono battuti grazie all'arbitrato di Schwarz.
>
> Per diverso tempo ho trovato da Schwarz opere molto significative. Talune le citerei, purtroppo non tutte, così posso fornire qui una panoramica solamente molto generale. Si trovavano sempre presso Schwarz, e quasi sempre di buona qualità, dipinti di David Teniers il Giovane. Attualmente di questo maestro è presso di lui un grande dipinto, di qualità

> insolitamente alta, che chiamerei «*Dal macellaio*» (firmato), un altro più piccolo con due eremiti, che siedono all'aria aperta davanti ai loro rifugi, chiaramente un dipinto dei tempi migliori, e un paesaggio molto libero e largamente condotto del periodo tardo dell'artista (nelle colline di fronte al primo piano, un giovane con una carriola). Negli anni trascorsi, ho visto nel salone di Schwarz anche dei bei Lucas van Uden (Paesaggio collinare con molte persone in piedi, nella sommità della collina, circa nel mezzo), un David Ryckaert del 1647 splendidamente conservato (Giocatori di carte in osteria). E per rimanere fra i fiamminghi, sia menzionato anche un dipinto antico, che l'amabile Jan Metsys avrebbe eseguito (una Lucrezia, sul modello della Lucrezia di Quentin Metsys a Budapest).
> Fra i dipinti, che ho visto da giovane presso Schwarz, vi era anche una Madonna nello stile di Rondinelli, sebbene inferiore al Rondinelli di Ravenna che ricordo. Un Canaletto davvero stupendo rappresenta le rovine di archi architettonici in una luce chiara.
> Si possono sempre trovare da Schwarz anche dei buoni olandesi. Una grande Festa nuziale di campagna di Jan Steen si poteva vedere qui, tempo addietro. Un Molyn del 1628 è interessante, per via della data precoce. Come le altre opere del periodo giovanile di questo artista, del quale ne esistono nella Amalienstift a Dessau [la collezione di dipinti di Enrichetta-Amalia von Anhalt-Dessau], a Cassel e a Braunschweig, anche questo dipinto è di carattere antichizzante ma fiammingo, scuro nel primo piano; e nelle forme sia duro che delicato. La data è a sinistra, sotto il nome, in un'asse. È appeso anche un Van Goyen. Riguardo al periodo successivo, trovai qui un Pynacker di qualità, un Hendrick de Meyer (Scena sulla spiaggia), un Domenicus van Tol (Ragazza dall'indovina), un Haensbergen (Natività fra i pastori; molte figure, a destra un arco di pietra), della stessa epoca, un Gerard Dou e molti altri. Un vasto numero di dipinti moderni non sono da sottovalutare, come quelli di Carl Rottmann [, Gustav] Schönleber, Eduard Schleich, Emil Schindler. Il Cacciatore di camosci di Gauermann, già presso Montenuovo, e in seguito in Inghilterra, si trovava precedentemente presso Schwarz.[305]

Bordonaro sembra essere consapevole che «si possono sempre trovare da Schwarz anche dei buoni olandesi». Infatti il vero pezzo grosso dei suoi acquisti è la *Veduta del Valkhof di Njimegen* siglata con il monogramma di Jan van Goyen, del valore di 2.300 lire: un dipinto la cui attribuzione sarà confermata da Cornelis Hofstede de Groot, in visita alla collezione nel 1901.[306] Fra i dipinti dei paesaggisti di Seicento olandese della collezione che conosco, questo è forse il più bello; d'altronde, il gallerista viennese era specializzato in questo genere. La ragione per cui Bordonaro non lo fece fotografare da Alinari è che la campagna fotografica si era svolta appena qualche mese prima. Il collezionista avrà probabilmente apprezzato i Teniers di Schwarz visti da Frimmel. Il pittore fiammingo era in

305. Th. von Frimmel, *Galeriestudien (dritte folge der Kleinen Galeriestudien). Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, v. I, Leipzig, Georg Heinrich Meyer, 1898, pp. 45-46.
306. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis* cit. nota 193, VIII, Esslingen-Paris, Neff, 1923, p. 208.

cima alle preferenze del collezionista palermitano da più di dieci anni, ma erano ormai poche le opere di alta qualità alla portata di Bordonaro, che quando entra in gallerie di questo calibro deve anche fare i conti con le sue disponibilità.

Il 16 settembre 1897, Bordonaro è a Venezia: è già tempo della Seconda Biennale. Ora il Comune ha deciso di agganciare all'Esposizione una logica di acquisizioni, con la fondazione della Galleria di arte moderna, che dopo pochi anni sarà trasferita a Ca' Pesaro. A volersi sintonizzare sullo spirito del tempo, è anche l'anno in cui si inaugura un altro allestimento cruciale, quello del Museo Correr. In questo caso prevale l'intento di ricostruire il clima del Settecento, assortendo di *consolles*, specchiere e lampadari ambienti museali, che somigliavano parecchio ai salotti nobiliari del secolo passato. Queste evocazioni nostalgiche sono abbastanza estranee agli ordinamenti proposti da Bordonaro, che in questa tornata veneziana arricchisce la sua raccolta di arti decorative. Acquista chicchere e bicchieri in vetro di Murano, un'acquasantiera e una placca in argento: il tutto nel negozio di antichità e oggetti d'arte di Leone Dalla Torre. Il giorno dopo, va dal gioielliere e orefice Giuseppe Morchio, e acquista altre acquasantiere, un trittico in bronzo smaltato, una tabacchiera (ma è un regalo), una testina in bronzo e tre statuette maschili in argento.[307]

Il 7 ottobre, il senatore è a Napoli: acquista terraglie, piatti di Savona, basi per porcellane, vetri veneziani da Francesco Romano; due coppe tedesche in argento, un piatto smaltato di Limoges, una culla con putto, altri putti in terraglia, dodici vetri veneziani, piatti di Pesaro e una tazza in maiolica urbinate, dall'antiquario Gaetano Pepe.[308]

Ma ormai il collezionista conclude buoni affari anche a Palermo. Dalla collezione dei Tasca di Almerita, il 10 novembre 1897, acquista un dipinto di una certa importanza, un'*Adorazione dei pastori* su tavola, che sarà poi riconosciuta a Jan Provoost da Giovanni Carandente (tav. LXI).[309] Il pittore è in grado di sfumare esattezze e dolcezze, come pochi altri nelle Fiandre di fine Quattrocento, e il senatore deve aver riconosciuto un'opera di qualità presso chi possedeva una raccolta di famiglia di un certo respiro. La transazione comprende anche vasi e maioliche: due *potiches* cinesi, due albarelli di Urbino, due vasi abruzzesi con figure sacre, due barattoli di Caltagirone, per un totale di 3.650 lire.[310]

Un appunto della fine del 1897 riguarda invece alcune ricerche che Bordonaro conduce per conto di Di Marzo. Lo studioso è alla ricerca di riscontri per le scoperte documentarie;

---

307. Le ricevute di Lapini, Pacini, Volterra, Dalla Torre e Morchio, si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 49. I Volterra sono importanti esponenti dell'antiquariato fiorentino a cavallo fra Otto e Novecento, cfr. sempre Bellini, *Nel mondo degli antiquari* cit. nota 172, p. 213.

308. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 49.

309. Carandente, *Répertoire* cit. nota 220, p. 12; Collobi Ragghianti, *Dipinti fiamminghi* cit. nota 120, p. 132.

310. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 50. La ricevuta è controfirmata da Lucio Tasca, principe di Cutò.

Fig. 104. Cristoforo Faffeo, *Santa Barbara*. Palermo, Museo Diocesano

il senatore possiede le fonti necessarie allo studio dell'arte italiana.[311]

14 Dicembre 97

Per Monsignor Di Marzo

Lattanzio Gambara pittore bresciano noto al Vasari, Lanzi, Orlandi che nacque nel 1534 circa e morì nel 1574 circa da padre di mestiere sarto. Nessun precedente si riscontra di altri Gambara pittori che vissero prima di lui. La di lui attività si svolse nell'alta Italia. Non si trova alcun cenno del pittore Giovanni Gambera che lavorò in Palermo un secolo prima verso il 1477 che richiede Monsignor Di Marzo.

Garsia Sans pittore al sorgere del secolo XVI. Nessuna notizia nel Bryan. I pittori spagnuoli di nome Garcia e non Garsia cominciano dal 1679 sino ai principi del secolo XVIII. Alcun artista spagnuolo si trova sotto il nome di Sans. Vi sono parecchi Sanchez a cominciare dal secolo XV fino al XVII ma nessuno porta accompagnato il nome di Sans. (v. Dictionnaire des peintres espagnol di F. Guilliet lib. X. B. 17 et Bermudez Dicionario pittorico).[312]

Di Marzo era stato un *enfant prodige* della storia dell'arte palermitana a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Bruciando sul tempo uno studioso di una generazione precedente, Agostino Gallo, il giovane si era imposto all'attenzione generale, perché era riuscito per primo a dare alle stampe una sorta di «Storia delle belle arti in Sicilia». Poi, nella sua veste di bibliotecario comunale a Palermo, aveva provveduto a pubblicare una gran quantità di manoscritti conservati a Casa Professa, predisponendo collane ancora oggi essenziali, per

311. Il nome del grande abate Luigi Lanzi sta per l'edizione milanese del 1824-25 della *Storia pittorica della Italia*, posseduta da Bordonaro. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 4 voll, Milano, Società tipografica dei Classici Italiani, 1824-1825. Le notizie sul bresciano Gambara si potevano leggere nel terzo volume: spettava al maggiore storico dell'arte di epoca illuministica ampliare il cenno prodotto da Vasari: III, pp. 145-147.

312. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 9. Di Marzo presenta i documenti ritrovati su Giovanni Gambera in G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, Pedone Lauriel, 1899, p. 72, mentre «Giaimo Sanchez da Siviglia» è citato a p. 81.

ricostruire una storia annalistica della città. Lo stesso dispiegamento di forze era stato speso per un'opera in due volumi su *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli 15. e 16.*: accurate ricerche d'archivio avevano permesso a Di Marzo di fornire un quadro complessivo sulla dinastia di scultori che si impone in Sicilia a partire dalla fine del Quattrocento. Nel 1884 Frizzoni aveva raccomandato, al lettore dell'*Illustrazione italiana*, di soffermarsi sul «ricco corredo di tavole incise» di quest'«opera ragguardevole composta dall'abate Di Marzo», e aveva apprezzato un volume che permetteva «di gettar luce su quanto concerne la Sicilia, nel campo della scultura».[313] Ma il giudizio di Frizzoni si era poi abbattuto come una scure sulla qualità dei primitivi siciliani: il conoscitore asseriva decisamente che «la parte che spetta a loro [i siciliani] nella storia della pittura in Italia non è delle più rilevanti». Le reazioni da parte locale non erano mancate, ma ora, a venticinque anni di distanza, spettava a Di Marzo raccogliere la sfida. La *Pittura del Rinascimento in Sicilia* di Di Marzo uscirà nel 1899, e le conversazioni con il senatore su quello che doveva essere un argomento di interesse comune non saranno mancate. Talvolta, forse Bordonaro avrà esternato qualche riserva sulla qualità delle opere studiate dal monsignore; d'altronde il suo occhio di collezionista si è formato su esperienze tutt'altro che locali. I dialoghi vertono su attribuzioni, proposte di acquisizione o rapporti fra pittori napoletani e palermitani:

Palermo, 22 giugno 98.

Illustrissimo Signor Barone,

Avrebbe Ella fotografie o disegni di pitture del modenese Francesco Bianchi Ferrari, alias del Frare, maestro del Correggio? Vi ha chi crede di lui la S. Cecilia del nostro Duomo, attribuita al Crescenzio.
E potrebbe dirmi chi dei napolitani poté cronologicamente essere stato maestro di Mario di Laurito, napolitano pur egli, che almanco dipinse in Palermo dal 1503 al 35?
Ne ha Ella acquistato i due quadri?
Io son costretto a scrivere tosto di lui, dovendo aggiungere un altro capitolo al mio volume.
Abuso della sua infinita cortesia: ma la S. V. Illustrissima vorrà essermi indulgente in ragione del fine. Intanto mi creda

Suo affezionatissimo
G. Di Marzo.

313. Sull'attività di Di Marzo editore, i contributi più importanti sono i diciannove volumi dei *Diari della città di Palermo dal secolo 16. al secolo 19. pubblicati sui manoscritti della Biblioteca comunale*, a cura di G. Di Marzo, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1869-1886; G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli 15. e 16.*, 2 voll., Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-1883. Sulla *querelle*: A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana a Milanto tra Otto e Novecento. La vetrina di "Rassegna d'arte" e i ripensamenti di Gustavo Frizzoni*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento*, a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta, Sciascia, 2007, pp. 86-107.

Figg. 105a-b. Artista francese attivo in Sicilia nel quinto decennio del Quattrocento, *Trionfo della Morte*. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

Proprio nel 1898, Venturi domandava a Enrico Mauceri se la *Santa Cecilia* del Duomo di Palermo (fig. 104) fosse di Antonello Crescenzio, nella rubrica di miscellanea del primo numero de *L'Arte*, rivista da lui fondata e diretta. Su questo dipinto Bordonaro aveva avanzato un'opinione, confinata al retro della foto:

> Parmi esistere somiglianza di fare fra questo quadro e quello di S. Pietro e Paolo al Museo di Palermo attribuito da Monsignor Di Marzo a Riccardo Quartararo

Una tradizione critica seicentesca, sostenuta dal vicedirettore del Museo Nazionale di Palermo Giuseppe Meli, voleva invece in Antonello Crescenzio l'autore del *Trionfo della Morte* (figg. 105 a-b) e della *Santa Cecilia* del Duomo.
Naturalmente Frizzoni si era scagliato contro quest'attribuzione, che avrebbe comportato una datazione del *Trionfo* all'inizio del Cinquecento, e ora Mauceri sospettava che l'autore della *Santa Cecilia* fosse un «artista con caratteristiche proprie delle scuole emiliane, parmense o modenese». È probabilmente lui a formulare il nome di Bianchi Ferrari e così Bordonaro si mette a studiare il problema che gli ha sottoposto Di Marzo:

> Ferrari Francesco Bianchi da Modena detto il Frare (nato 1447 morto 1510)
>
> A questo pittore si attribuisce la tavola del Louvre portante il n. 1167 del catalogo rappresentante la Vergine in trono con il bambino nudo sulle ginocchia, fra S. Giuliano e S.

Benedetto con sotto due Angeli seduti nel gradino del trono suonanti uno la viola e l'altro il mandolino.
Si vorrebbe ravvisare qualche somiglianza nel viso dell'angelo che suona la viola con quello dell'angelo della Santa Cecilia della Cattedrale di Palermo ma un accurato esame la esclude. Del resto è assai dubbia l'attribuzione del quadro del Louvre al Ferrari Bianchi non essendo comprovata da alcun documento anzi contradetta dalla dissomiglianza di stile e di fattura di altri dipinti attribuiti al medesimo, fra cui la Crocifissione nella Galleria di Modena (Archivio Storico dell'Arte, vol. 3, pag. 389).
Il solo quadro autentico del Ferrari Bianchi finora conosciuto è quello dell'Annunciazione di Maria nella Galleria di Modena e la scoperta è dovuta ad Andrea Cavazzoni Pederzini che in base a documenti sicuri, rivendica al Ferrari la paternità di quel quadro che si attribuiva al Francia come rilevasi dal catalogo della Galleria di Modena pubblicato nel 1854.

Fig. 106. Francesco Marmitta, *Madonna con il Bambino fra i Santi Giuliano e Quintino con due angeli musicanti*. Parigi, Musée du Louvre

Risulta difatti da quei documenti che il quadro apparteneva alla Confraternita della Annunziata di Modena che ne avea commesso l'esecuzione al Ferrari Bianchi nel 1506, che l'artista vi lavorò sino al 1510 epoca della sua morte, e che fu ultimato da G. Antonio Scacchieri o Scazeri nel 1512 quando venne collocato nella Chiesa. Nel 1821 Francesco IV lo fece togliere per portarlo in galleria contro compenso di £. 305.15 di annua rendita in favore della Confraternita (vedi A. Venturi, Galleria Estense pag. 421).
Per questo quadro[314]

Il giudizio di Crowe e Cavalcaselle nella opera (History of Painting in North Italy vol I pag. 374) è così concepito: „ Lo stile è un miscuglio di Francia, Costa e Panetti, con una pazienza di esecuzione „ eccedente quella di Mazzolino… Il pittore è evidentemente un seguace del Canozzi influenzato „ dalla scuola del Francia „

314. La redazione qui è interrotta e riprende, forse in un momento successivo, con il paragrafo seguente.

> Volendo ritrovare fra i pittori napoletani il Maestro di Mario da Laurito bisogna escludere Andrea Sabatini da Salerno il quale lavorò a Montecassino nel 1518 e nel 1529 (come dai documenti prodotti dal Padre A. Caravita) e morì nel 1530, mentre il Laurito operava contemporaneamente dal 1503 al 1535 in Palermo. Più verosimile sembra la supposizione che il Laurito fosse stato alla scuola di Antonio Solario[315] detto lo Zingaro che fiorì nel 1495 come afferma il Frizzoni sulla asserzione dell'Eugenio avvalorata dalla concorde opinione del Cavalcaselle, del Morelli del Venturi e di altri moderni critici.[316]

Il dipinto del Louvre «che si attribuisce» a Bianchi Ferrari è la *Madonna con il Bambino fra i Santi Giuliano e Quintino con due angeli musicanti* oggi riconosciuta a Francesco Marmitta (inv. 116, fig. 106). Ai fini dell'ordinamento delle foto, Bordonaro ricorda che il Bianchi Ferrari «dovrebbe classificarsi fra i Modenesi», poi confronta l'opera del Louvre con quella palermitana, ma riconosce che «un accurato esame» esclude le somiglianze. È a questo punto che al lavoro sull'attribuzione viene in soccorso il versante documentario, che provoca uno smottamento del ragionamento: «del resto», anche il dipinto del Louvre potrebbe non essere di Bianchi Ferrari, «non essendo comprovata da alcun documento» la paternità dell'opera. A questo punto il senatore provvede a vagliare le fonti e si accorge che solamente l'*Annunciazione* della Galleria Estense si può ascrivere all'artista, «in base a documenti sicuri», mentre anche per la *Crocifissione* del museo modenese (fig. 117) è lecito avanzare qualche dubbio. La pagina è particolarmente ricca di informazioni: sulla provenienza, sui prezzi, sulla vicenda critica, nonché sullo stile del pittore. Questa nota redatta da Bordonaro su Bianchi Ferrari è inserita quasi testualmente nella *Pittura in Palermo* di Di Marzo, inclusa la citazione dalla *History of Painting in North Italy* di Crowe e Cavalcaselle.[317]

L'approccio dei conoscitori, allineati da Bordonaro alla fine della nota su Mario di Laurito, è poco frequentato da Di Marzo, che chiede al collezionista se ha acquistato due dipinti, che rappresentano un *San Pietro* e un *San Paolo* (tavv. LXXXVI-LXXXVII). Il senatore, ricevuta la lettera dello studioso il 22 giugno 1898 (fig. 107), conclude l'acquisto qualche giorno dopo, il 2 luglio.[318] Pare quindi che il sollecito di Di Marzo abbia avuto un suo peso. Dopo tanti dipinti toscani, fiamminghi e olandesi, acquistati fra l'Italia e l'Europa, ecco che Bordonaro accenna un interesse per i pittori siciliani del Cinquecento. Nella *Pittura in Palermo*, Di Marzo pubblica le foto Incorpora dei due dipinti e fornisce una solida base di dati per ricostruire la provenienza di un polittico smembrato. Sono opere da attribuire oggi a Vincenzo da Pavia, nella sua stagione più vicina alle esperienze

---

315. In alto: «Veneto».

316. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 10. Per la domanda di Venturi e la risposta di Mauceri, cfr. «L'Arte», I, 1-2, 1898, p. 88; I, 3-5, p. 220 (da quest'ultima pagina proviene la citazione da Mauceri inserita nel testo). Sul dipinto, che è ora nel Museo Diocesano di Palermo, cfr. G. Travagliato, M. Sebastianelli, *Da Riccardo Quartararo a Cristoforo Faffeo. Un capolavoro del Museo Diocesano di Palermo restaurato e riscoperto*, Palermo, Congregazione di Sant'Eligio, Museo Diocesano di Palermo, 2016.

317. Di Marzo, *La pittura in Palermo* cit. nota 312.

318. È un'altra informazione che si deve al «Catalogo dei Quadri», n. 393.

di Polidoro da Caravaggio.[319] Provenienti dall'altare della Madonna di Guadalupe nella cappella omonima, della nazione spagnola, della chiesa francescana di Santa Maria degli Angeli di Palermo, detta la Gancia, gli scomparti Bordonaro erano transitati «in una bella raccolta di quadri del banchiere signor Michele Pòjero», la collezione più importante della Palermo di metà Ottocento.[320] Una provenienza Pojero è attestata anche per un altro eccentrico dipinto Bordonaro: una *Sacra Famiglia*, ambientata in un paesaggio di rovine, che oggi si riconosce come opera di Pedro Fernández – l'opera è uscita dalla collezione Bordonaro, vista una serie di passaggi sul mercato fra 1974 e 1986 (tav. LIII).[321]

Palermo, 22 giugno 98.

Ill.mo Signor Barone,

Avrebbe Ella fotografie o disegni di pitture del modenese Francesco Bianchi Ferrari, alias del Frare, maestro del Correggio? o Vi ha chi crede di lui la S. Cecilia del nostro Duomo, attribuita al Correggio.

E potrebbe dirmi chi dei napolitani potè cronologicamente essere stato maestro di Mario da Laurito, napolitano pur egli, che almeno dipinse in Palermo dal 1503 al 35?

Ne ha Ella acquistato i due quadri?

Io son costretto a scrivere tosto di lui, dovendo aggiungere un altro capitolo al mio volume.

Abuso della sua infinita cortesia: ma la S. V. Ill.ma vorrà essermi indulgente in ragione del fine. Ed intanto mi creda

Suo obbl.mo
G. Di Marzo

Ill.mo Signor
Barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro,
Senatore del Regno.

Fig. 107. Una lettera di Gioacchino Di Marzo del 22 giugno 1898

319. Di Marzo, *La pittura in Palermo* cit. nota 312, pp. 268-270; per la corretta attribuzione a Vincenzo da Pavia e la ricostruzione del polittico della Guadalupe, cfr. T. Viscuso, in *Vincenzo degli Azani e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre-8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Siracusa, Ediprint, 1999, pp. 387-389.

320. Sulla collezione Pojero: V. Abbate, *Gioacchino Di Marzo e la fortuna dei "Primitivi" a Palermo nell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Palermo, Aiello & Provenzano, 2004, pp. 181-198, uno dei contributi più chiarificatori sull'argomento, dove è anche un'intelligente segnalazione sulla collezione Bordonaro. La fisionomia della raccolta di Michele Pojero si può ricostruire grazie all'inventario manoscritto, provvisto di note e provenienze, che mi è stato gentilmente consegnato da Virginia Fatta della Fratta.

321. Il dipinto era passato in vendita presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (cit. nota 101), ma grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto in quest'occasione non viene venduto. Altri passaggi sul mercato sono da Christie's a Londra, *Important Old Master Pictures*, 12 dicembre 1980, lot. 76, poi da Sotheby's, Londra, *Old Master Paintings*, 10 dicembre 1986, lot. 20. Il riconoscimento a Pedro Fernández spetta a Pierluigi Leone de Castris, in P. Giusti, P. Leone de Castris, «*Forastieri e regnicoli*». *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli, Electa Napoli, 1985, pp. 9-12, fig. I.16 a p. 11; R. Naldi, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 giugno-31 ottobre 1986), a cura di G. Previtali, Firenze, Centro Di, 1986, p. 78, con un'attribuzione in favore di Francesco Napoletano, ripresa da G. Previtali, *Un'aggiunta all'Alibrandi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Electa Napoli, 1988, pp. 118-121: 121, nota 4; vedi anche F. Frangi, *Qualche considerazione su un leonardesco eccentrico: Francesco Napoletano*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, a cura di M. T. Fiorio,

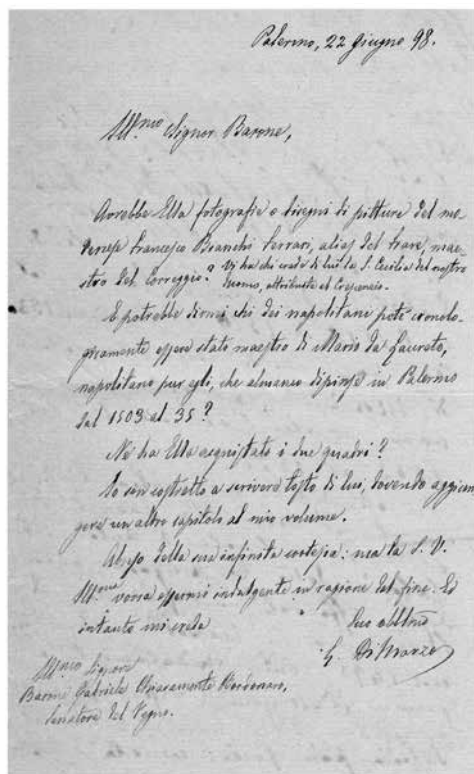



Fig. 108. Leonardo Malatesta, *Madonna con il Bambino fra angeli e i Santi Sebastiano, Stefano, Lorenzo e Nicola*. Volterra, Pinacoteca Civica

Un altro caso di acquisto che si collega strettamente agli studi di Di Marzo riguarda Riccardo Quartararo. Bisogna intanto leggere un appunto di Bordonaro, redatto nella stessa estate:

> Palermo 18 Luglio 1898
>
> Riccardo Quartararo _ vedere se fra i tedeschi o fiamminghi esiste pittore il cui nome corrotto ed italianizzato si possa a questo riferire. L'esistenza in Palermo si può provare dal 1485 al 1501 o 502. In alcuni atti è detto civis panormitanus in altri habitator. Negli atti è citato come Ricardo de Quartarario.
>
> Monsignor Di Marzo gli attribuisce il quadro di S. Pietro e Paolo al Museo con dietro i due Santi cancellati e già iniziati da Pietro Ruzzolone per cui esiste atto e che si trovava nella chiesa di S. Pietro al Castello già distrutto; e più i due quadri Torremuzza S. Giovanni Battista e S. Giacomo Maggiore dal proprietario ritenuti erroneamente di Antonello.

---

P. C. Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 71-86; M. Tanzi, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, Milano, Leonardo, 1997, pp. 11-12; A. Ballarin, *Riflessioni sull'esperienza milanese dello pseudo-Bramantino*, in *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, Verona, Grafiche Aurora, 2010, pp. 46-64, dove l'attribuzione a Pedro Fernández si è stabilmente affermata.

Quando andai col Di Marzo a vedere i due apostoli al Museo riscontrai nella loro fattura qualche cosa che richiama la S.ª Cecilia della Cattedrale.

I due «quadri Torremuzza» saranno poi acquistati da Bordonaro nel 1906 (tavv. LXXXIV-LXXXV). Leggendo il volume di Di Marzo, a proposito di queste due opere, il collezionista avrà potuto riflettere sulle sorti del patrimonio siciliano alle fine del Settecento, «quando [...] tante opere d'arte andaron distrutte, o disperse, o vilmente vendute agli stranieri» e considerare che fosse suo compito salvare le opere che trovava sul mercato, ponendosi in continuità con la tradizione aristocratica del collezionismo siciliano, che comprendeva in prima linea Lancillotto Castelli, principe di Torremuzza.[322] Per Di Marzo, sono opere di Riccardo Quartararo, ma vanno invece riferite a Mario di Laurito, come ha proposto Maria Grazia Paolini.[323] Le ricerche, condotte da Bordonaro un paio di settimane dopo per appurare se Quartararo avesse delle origini nordiche, sono però «infruttuose»:

Palermo 26 Luglio 98

Riveritissimo Monsignore

Scusi se non le ho dato conto finora sulle sapute ricerche che son riuscite infruttuose. Nessun nome che abbia analogia col Quartorius o Quartararo ho potuto rinvenire nei dizionari di Geografia antica e sacra. Neppure fra i pittori tedeschi o fiamminghi ho trovato alcun nome che potesse avere lontana analogia con quello del nostro pittore, se si eccettua un Mario Kartarus o Cartarus incisore tedesco che lavorò in Italia in pieno secolo XVI imitando e copiando A. Durer.
Ieri a S. M. di Gesù osservai i noti disegni e mi parve di vedere qualche analogia e pel vigore e per l'accento realista, fra essi ed il famoso trionfo della morte sebbene in questo tenni in alto grado la intelligenza dello scorcio. Lei cosa ne pensa? Il fotografo Incorpora è venuto per vedere i due quadri ma non è ritornato per fotografarli.[324]

A Santa Maria di Gesù, il senatore è andato a vedere la cappella La Grua Talamanca, dove gli affreschi quattrocenteschi, oggi quasi illeggibili, saranno accostati da Di Marzo al

322. La citazione è tratta da Di Marzo, *La pittura in Palermo* cit. nota 312, pp. 179-180.

323. M. G. Paolini, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, «Bollettino d'arte», XLIV, 1959, pp. 122-140: 134-135, nota 20; su Mario di Laurito, contano le aperture di C. Matranga, *Nuove attribuzioni di dipinti al Museo di Palermo*, in «Bollettino d'Arte», III, 9, 1909, pp. 340-351.

324. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 11. Sul *Trionfo della Morte* e il contributo di Riccardo Quartararo, cfr. Di Marzo, *La pittura in Palermo*, cit. nota 317, pp. 157-175; sugli affreschi di Santa Maria di Gesù, pp. 185-190; sul punto è poi tornato F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società napoletana di Storia patria, 1977, pp. 20-21, che ha confermato al «Maestro del Trionfo della Morte» il *San Bernardino da Siena* della cappella La Grua Talamanca.

Fig. 109. Pittore veneto del Settecento, *Veduta di Piazza San Marco a Venezia*.
Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

*Trionfo della Morte*. Nella *Pittura in Palermo*, il grande affresco sarà assegnato a un anonimo fiammingo, seguendo la linea critica proposta da Hubert Janitschek nel 1876, con l'aiuto però di un pittore siciliano come Quartararo. Bordonaro ha affidato i suoi studi sul dipinto murale di Palazzo Sclafani al retro delle foto (fig. 105a), particolarmente ricche di interessanti informazioni:

> Il costume del cacciatore che tiene i cani è identico a quello di una miniatura del Breviario Grimani riprodotta a pag. 359 del Deutscher Leben del Dr Alvin Schultz 2° vol. Lib. V. B. 16. e così pare il berretto dell'uomo che suona la chitarra.

E passando alla seconda riproduzione Alinari (fig. 105b) conservata nella sua fototeca, l'analisi si fa più accurata:

> L'acconciatura di testa della dama di centro delle tre che stanno accanto al suonatore di mandolo appartiene all'epoca di Isabella di Baviera Regina di Francia 1371 † 1435. Vedi Robinson Cyclopedia of Costume. Libreria V. B. 12. pag. 126 vol. 2.
> Vi ha molta somiglianza fra parecchie acconciature di dame di questo quadro con quelle del tempo di Enrico IV re di Castiglia 1454 † 1474 vedi Robinson sudetto vol. 1 pag. 272.

> Le acconciature delle teste femminili han molta analogia con quelle di talune figure del Breviario Grimani opera di artisti fiamminghi del Secolo XV dal Burckhardt attribuita a Jean Mabuse od a Gerard David.

Questi accostamenti di «acconciature» avrebbero potuto condurre Bordonaro sulla strada giusta, ossia in direzione del contesto provenzale o valenzano, per cercare convincenti termini di confronto per il *Trionfo della Morte* di Palermo. Avrebbero aiutato poco le opere di Quartararo al Museo Nazionale, eppure il senatore sarà andato a rivedere le sale, magari in compagnia del canonico Di Marzo. Al tempo il direttore era Antonino Salinas, studioso di grande levatura che contribuiva in maniera seria all'arricchimento delle collezioni pubbliche e all'avanzamento degli studi. Basta leggere la sua prolusione all'apertura dell'anno accademico nel 1873 per comprendere quanto il suo slancio civile fosse legato all'istruzione e alla tutela delle opere. Spesso però le poche risorse a disposizione del museo frustrano le aspirazioni di Salinas, che lamenta la mancanza di spazi per le collezioni allestite nell'ex-convento dei padri Filippini all'Olivella, nella sede attuale del Museo Archeologico che oggi porta il suo nome. I rapporti fra Salinas e Bordonaro sembrano esser stati sporadici, anche se potrebbero non esser mancate le frizioni. Una nota di Bordonaro su un'attribuzione a Francesco Guardi di un dipinto del Museo Nazionale, oggi sparito dalla circolazione, non lascia adito a dubbi: per il senatore si tratta di una «attribuzione cervellotica» (fig. 109). Erano dissensi che si potevano meditare sulla base delle tante foto raccolte, anche in materia di Settecento veneziano. D'altronde, Palermo per il collezionista offre soprattutto spunti di ricerca quando può dedicarsi ai confronti con le opere di sua proprietà:

> Quadro di Andrea del Brescianino esistente a Palermo nella chiesa della Madonna della Volta alla Scalinata della Bocceria Nuova in Via Maqueda.
>
> Differenze che si osservano fra il detto quadro ed il mio che rappresentano soggetto identico per composizione, numero di figure, atteggiamenti, etc
>
> Nel quadro della detta chiesa
> Il bambino è quasi di profilo e poggia sopra una roccia bianca invece della colonna e cuscino
> La mano levata del S. Giovannino è più rivolta verso la sua faccia per cui si vede il dorso del […] non si vede affatto […]
> Qualche altra differenza si osserva nei panneggiamenti e nella modellazione delle estremità la quale esclude che un quadro possa essere copia dell'altro sebbene identici fatti dallo stesso autore
>
> 31 Luglio 1898.[325]

---

325. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 12. Gli interventi più rilevanti di Salinas, per quanto detto sopra, sono: *Del Real Museo di Palermo. Relazione* [1873] e *Del Museo Nazionale di Palermo e del suo*

Di Marzo conosceva come le sue tasche le chiese di Palermo e avrà suggerito al senatore che alla Vucciria, nella chiesa della Madonna della Volta, si conservava un dipinto del Brescianino molto simile a un dipinto della sua collezione. La *Madonna con il Bambino, San Giovannino e due angeli* (tav. CXXV), che Bordonaro aveva acquistato a Firenze, era stata riconosciuta a Brescianino da Berenson, il primo a riscoprire questo intelligente pittore che aveva introdotto a Siena, nel secondo decennio del Cinquecento, un linguaggio aggiornato sulle novità fiorentine di Raffaello e Andrea del Sarto.[326] Il senatore aveva comunque in mente la personalità del pittore, se a proposito di un'altra *Madonna con il Bambino e due angeli*, acquisita da Gori a Firenze nel 1892, annota in catalogo: «Attribuito da me ad Andrea del Brescianino sull'esempio di altro simile agli Uffizi a Firenze e dal Berenson ritenuto per Leonardo da Pistoja» (tav. XIX).[327] Bordonaro ha presente che su questo pittore si è generato un dubbio, a partire da Lanzi, come scrive nel retro di una sua foto (fig. 108):

> Questo quadro è firmato e datato 1516. S'ignorano data nascita e morte. Lanzi crede vi siano stati due pittori dallo stesso nome

Altri studiosi iniziano a dedicare contributi specifici alle opere della collezione Bordonaro. È il caso per esempio di Egidio Calzini, che scrive un breve articolo per la *Rassegna Bibliografica dell'arte italiana* nel 1898, su una *Madonna con il Bambino e due angeli musicanti* attribuita a Ottaviano Nelli (tav. LXXVIII).[328] Era un dipinto che Bordonaro aveva acquistato da Galli Dunn l'anno precedente e lo aveva collocato in corridoio. L'antiquario avrà

*avvenire* [1874] in A. Salinas, *Scritti scelti*, introduzione di V. Tusa, Palermo, Edizioni della Regione Siciliana, I, 1976, pp. 240-281, 46-65. Per una panoramica generale su Salinas, vedi anche le *Lettere di Antonino Salinas a Michele Amari*, a cura di G. Cimino, Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, 1985.

326. Berenson, *Central Italian* cit. nota 190, p. 156; Venturi, *Storia dell'arte italiana* cit. nota 134, 1932, IX, 5, p. 372; M. Maccherini, *Andrea e Raffaello del Brescianino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a. a. 1987-88, relatore prof. L. Bellosi, p. 223, dove si notava correttamente che «il dipinto ha subito, in epoca imprecisata, un restauro «moralizzatore» che ha nascosto sotto un velo, le *pudenda* del Gesù Bambino»; P. Palazzotto, *Il Brescianino ritrovato. Un'opera d'arte del '500 nel Museo Diocesano di Palermo*, in P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Andrea del Brescianino e Giovanni Gilli restaurati al Museo Diocesano di Palermo*, Palermo, Congregazione Sant'Eligio – Museo Diocesano, 2009, pp. 23-24. Il Brescianino del Museo Diocesano è stato sottoposto di recente a un mirato intervento di pulitura, per le cure di Mauro Sebastianelli; sarebbe semplice e opportuno riunire per qualche tempo i due Brescianino a Palermo, in una piccola mostra-*dossier*.

327. «Catalogo dei Quadri», n. 24. Il collezionista dovette formulare la sua attribuzione sulla base del confronto con la *Madonna con il Bambino, San Giovannino, San Vincenzo Ferrer e cinque angeli* (inv. 1890, n. 1622): è il dipinto citato come «altro simile agli Uffizi a Firenze» e riferito ad Andrea del Brescianino nella didascalia di una fotografia Brogi (n. 14864). L'attribuzione di Berenson a Leonardo Malatesta sembra da confermare: il dipinto Bordonaro si confronta bene con la firmata *Sacra Conversazione fra i santi Pietro, Sebastiano, Cosma (?) e Silvestro* della chiesa di San Pietro a Casalguidi, firmata e datata 1518; cfr. J. Rogers Mariotti, *Leonardo Malatesta*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 24 aprile-31 luglio 1996), a cura di C. d'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 180-190.

328. E. Calzini, *Per un pittore umbro*, «Rassegna Bibliografica dell'arte italiana», I, 11-12, 1898, pp. 225-229.

riferito al senatore la provenienza da un'asta Sangiorgi del 1892, dove era andata all'incanto una collezione veneziana, formata da un certo Binetti. Il dipinto era presentato in catalogo come opera di Anton Francesco di Giovanni e nella riproduzione si può anche osservare il tabernacolo, che sarà stato mantenuto da Bordonaro.[329] Spetta a Raymond van Marle il riferimento corretto a Michele di Matteo, poi confermato in seguito, e anche senza le indicazioni qui fornite sulla provenienza, Carlo Volpe aveva indovinato la collocazione cronologica dell'opera, nel periodo veneziano del pittore, fra 1428 e 1436.[330]

Nel dicembre del '98, Bordonaro è nuovamente a Napoli, dove da Varelli acquista una *Madonna con il Bambino* di un seguace di Joos van Cleve (tav. XCVII). Probabilmente la predilezione per la pittura fiamminga si è ulteriormente rafforzata, in questi ultimi anni. E Di Marzo approfitta di questi viaggi del senatore per avanzare richieste di ricerche sul versante napoletano.

Palermo, 11 marzo 99

Illustrissimo Signor Barone,

Grazie della sua bella lettera, piena di accurate osservazioni sull'affresco di Napoli. Me ne avvarrò nel mio nuovo lavoro, cui attendo.

La prego intanto, quando sarà di ritorno a Napoli, da andare a vedere agli Studi lo Spasimo di Polidoro da Caravaggio, riscontrandolo con l'affresco suddetto, specialmente per la composizione e il colore. Il risultato del confronto potrà esser utile a chiarire la questione.

Una stretta di mano dal

Suo
G. Di Marzo[331]

---

329. *Catalogue des tableaux et objets d'art composant l'ancienne collection A. Binetti de Venise et dont la vente aura lieu à Rome à l'Hôtel de Vente G. Sangiorgi ancienne Galerie Borghèse le 24 mars 1892 et jours suivants*, Roma, 1892, pp. 56-57.

330. Dopo la giovinezza infatti, spesa a contatto con maestri del tardogotico come Jacobello del Fiore e Michele Giambono, Michele di Matteo avrebbe girovagato fra Bologna e Siena, cfr. R. van Marle, *Una tavola di Michele di Matteo da Bologna*, «Cronache d'Arte», II, 1925, p. 244; poi Id., *The development* cit. nota 125, VII, 1926, pp. 223-225, fig. 147; M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin, Mann, 1988, p. 137; C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, Modena, Artioli, 1993, pp. 83-84, ma anche pp. 78-82, dove sono rifusi diversi contributi precedenti. Sul pittore, vedi ora V. Anselmi, *Michele di Matteo tra Bologna, Venezia e Siena. Alcune nuove proposte e un'ipotesi di riordino cronologico*, «Prospettiva», 141-142, 2012, pp. 32-58.

331. Scrivendo per lungo nello stesso foglio, lo storico dell'arte precisa: «Il mio volume si è pubblicato», con riferimento alla *Pittura in Palermo nel Rinascimento*. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 14.

Fig. 110. La Strada Reale a La Valletta

E Bordonaro a volte prende qualche appunto sulle ricerche che conduce per Di Marzo:

> 19 Marzo 1899
>
> Ricerca per Monsignor Di Marzo
>
> Fare indagini sul pittore veneziano Costanzo de Moysis che lavorò in Napoli nel 1491 con Riccardo Quartararo
> (nulla ho potuto rintracciare di suddetto pittore).[332]

A volte però i tempi della storia dell'arte sono più lunghi del previsto e per chiarire questo punto, abbastanza centrale nei rapporti di dare e avere fra Napoli e Palermo nell'ultimo decennio del Quattrocento, è stato necessario attendere fino ai nostri giorni, finché non è apparso su *Prospettiva* un articolo di Fiorella Sricchia Santoro.[333]

---

332. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 15.

333. F. Sricchia Santoro, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, «Prospettiva», 159-160, 2015, pp. 25-119: 31-59.

Il 3 agosto 1899, Bordonaro è di nuovo a Vienna, ma ha anche avuto modo di andare a Malta, probabilmente in estate: ne rimane memoria in alcune fotografie (fig. 110). Ritorna nel negozio di Schwarz e posa gli occhi su due scomparti di polittico per cui l'antiquario propone il nome di un pittore, Spinello Aretino, che all'epoca doveva produrre un certo effetto.[334] Le opere acquistate raffigurano i *Santi Bartolomeo e Giovanni Battista* (tav. LXXVI) e i *Santi Lucia e Lorenzo* (tav. LXXVII) e rientreranno poi nel *corpus* di un altro protagonista della pittura fiorentina di inizio Quattrocento, il «Maestro della Madonna Strauss».[335] Successivamente, al più tardi nel 1987, questi dipinti sono usciti dalla collezione Bordonaro.[336]
La frequentazione con Di Marzo genera probabilmente nuove direzioni di ricerca nel collezionista palermitano. Ora, quando Bordonaro studia i pittori toscani del secondo Trecento, è attento ai legami fra la Sicilia e Pisa, e affida un quesito a una nota ritrovata nel retro di una foto degli affreschi del Camposanto (fig. 111):

> Bryan dice esistere in Palermo una Madonna con San Giovanni piangente fatto nel 1388 per la Compagnia dei Santi Nicolò e Francesco?

In settembre il senatore è rientrato a Palermo, chiede informazioni a Di Marzo riguardo a uno scultore di presepi, il trapanese Giovanni Matera. Forse ha già acquisito delle opere, o ha in mente di farlo, ma il canonico risponde di non saperne granché:

> 20 Settembre 1899
>
> Illustrissimo Signor Barone,
>
> Nulla so del Matera, né d'altri dell'arte sua. Qualche tradizione di lui dev'essere in casa del Marchese De Gregorio, che ne conserva alcuni pastori di assai piccole dimensioni. Ne lavorarono anche i frati, specialmente quelli di S. Antonino, allievi di frate Umile da Petralia. Del resto non mi risulta alcun che di sicuro.
> Con la massima osservanza
>
> Suo devotissimo
> G. Di Marzo

334. In APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 53, sono conservati i documenti per l'importazione degli scomparti di polittico in Italia e le spese di spedizione a Palermo. La certificazione è ottenuta a Firenze il 30 settembre 1899.

335. «Catalogo dei Quadri», n. 405. Berenson non riuscirà a collocare correttamente le opere, parlando prima al senatore di un seguace napoletano di Giotto e, nelle sue note, di un siciliano sotto influenza senese, cfr. I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers, note di lavoro, 1908: «Palermo, Baron Chiaramonte Bordonaro», 8: «Sicilian under Sienese influence 404. 405. Four Saints».

336. Il corretto riferimento di queste opere all'anonimo si devono a Zeri, che ne ha segnalato l'esistenza nel 1974; le opere sono già uscite dalla collezione Bordonaro al momento della pubblicazione di A. Tartuferi, *Qualche considerazione sul Maestro della Madonna Straus e due tavole inedite*, «Arte cristiana», LXXV, 1987, pp. 161-168: 165-166, figg. 3-5. L'alta qualità delle opere – il maestro è uno dei fiorentini più delicati del gotico tardo – incoraggia a proseguire le ricerche più che in altri casi.

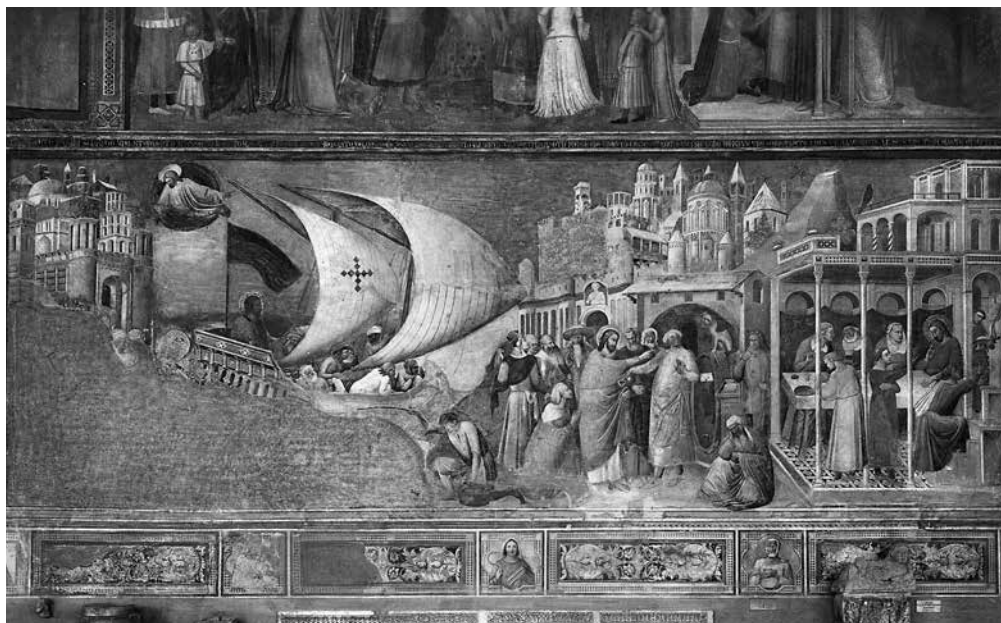



Fig. 111. Antonio Veneziano, *Ritorno di San Ranieri a Pisa*. Pisa, Camposanto

I De Gregorio avevano radunato le loro collezioni, con un'attenzione mirata ai reperti scientifici, in un palazzo all'Arsenale di Palermo, che al tempo doveva possedere una superba vista sul porto e che ancora oggi si può visitare. Messo al corrente degli interessi di Bordonaro, il marchese non tarda a comunicare le informazioni in suo possesso:

Pregiatissimo Barone

Ecco le poche notizie di Matera da lei richiestemi. Rammento solo che a proposito di taluni pastori, mio padre ebbe a dirmi, che furono acquistati dal di lui padre, e fatti da Matera durante i due anni in cui (avendo commesso un omicidio) si rifuggiò nell'ex-feudo Fornanica, allora di proprietà della mia famiglia, per godersi il diritto di immunità. Che in seguito ebbe accordata la grazia in considerazione della sua celebrità.
Prendo l'occasione per presentarle i miei ossequi
Casa 21 Gennaio 1899

Devoto
Camillo de Gregorio

La storia di questo scultore maledetto incuriosisce Bordonaro, che chiede alcune precisazioni a De Gregorio. Ma un altro biglietto, scritto lo stesso giorno, è pure povero di ragguagli:

Pregiatissimo Signor Barone

Mio nonno Marchese Camillo dimorò per molti anni a Madrid, venne in Palermo al 1753 e vi morì al 1808. Questi dati, con qualche approssimazione, potrebbero farle argomentare verso qual epoca il Matera fu latitante.
Dolente di non poterle dare con precisione le notizie che richiede, ho il bene di dirmi

Devoto
Camillo de Gregorio
Casa 21 Gennaio 1899

Sulla questione viene allora coinvolto il cognato D'Alì, che consulta gli studiosi di Trapani per conto di Bordonaro. Così a Palermo giungono notizie più circostanziate:

Caro Nené

Ti mando una lettera di questo Bibliotecario in risposta alla tua del 20. Credo poterti assicurare che il Matera fu trapanese, giacché esistono qui ancora famiglie di questo casato, e anche abbiamo avuto un generale. Inoltre esistono due o tre misteri in legno che furono fatti dal famoso artefice, e che ancora vengono portati in processione nel giovedì santo. Questo quanto ho potuto sapere in proposito.
Comandami sempre ed abbimi

Tuo affezionato
Tonino

Farò ricerche per avere il manoscritto del Fogallo.

La lettera del «Bibliotecario» che viene acclusa è di Fortunato Mondello, una sorta di Di Marzo trapanese. Anche lui è un canonico che si occupa dell'ordinamento della principale istituzione cittadina per le lettere e le arti, la Biblioteca Fardelliana:

Pregiatissimo Senatore,

Onorato da un suo comando, mi son dato alle ricerche sul conto dell'artista di piccole figure, in legno, il celebre Matera; ma per quanto abbia potuto durare nelle investigazioni sulle nostre cronache a stampa e in iscritto, non son venuto a capo di alcuna notizia biografica.
Il nome di questo trapanese è soltanto tradizionale, ed è noto a pochi, perché vivono tuttavia le sue sculture.
Però, a volere indicare alla S. V. un mezzo per raggiungere il lodevole scopo, mi permetto di spianarle la via, notificandole ch'esistono, in Trapani, le Memorie storiche del Cavaliere

Fogallo, manoscritto in quattro volumi in folio, un tempo proprietà del fu Ciantro Marchese Pero, ed ora degli eredi.
Fin qui il mio servizio. In attenzione ai suoi nuovi comandi me Le professo
Trapani, 25 gennaio 1899

devotissimo
Can. Mondello

Quindici giorni dopo, Bordonaro riceve un'altra lettera di D'Alì, che contiene l'avanzamento delle ricerche:

Caro Nené

Ti accludo una copia esatta, anche negli errori grammaticali, di quanto trovasi scritto nell'antico manoscritto oggi in possesso del sacerdote Todaro, e che verrà lasciato a questa biblioteca. È un libro che parla di tutti gli uomini illustri trapanesi, pittori, scultori, musici capitani di terra e di mare ecc ecc

Comandami ove posso servirti ed abbimi

Tuo affezionatissimo
A. D'Alì

La trascrizione si conserva in due copie, una delle quali fatta eseguire a casa Chiaramonte Bordonaro, su carta intestata dell'amministrazione. È finalmente arrivato un valido e documentato profilo biografico dello scultore; per ottenerlo, Bordonaro ha mobilitato mari e monti:

Matera Giovanni forse congiunto in parentela con pittori trapanesi sacerdote Rosario ed abbate Francesco Matera dei quali si è parlato nelle memorie biografiche dei Pittori, riuscì inimitabile nello scolpire le piccole figure di legno, nelle quali seppe riunire tutti i caratteri del bello, che possono nelle grandi figure concorrere e risplendere. Il Migliore nell'Itinerario di Palermo pag. CIII ed il Cavaliere Ferro nella Biografia tom. 3 pag. 204 nel fare elogi al nostro Matera, trascrivono alcune di lui egregie figure in piccolo esistenti dentro la chiesa del convento dei pp. riformati sotto titolo di S. Antonino di Palermo ove stabilì il suo costante domicilio. Questo lavoro lo trasportò nell'altro ugualmente nobile d'elevare anche in piccolo le figure umane, e profane. I pastori fatti da lui in tela e colla o in legno per uso di presepe ed altro gli accrebbero tale onore che nessuno in Palermo volle comprare tal sorta di pastori, se non costava a loro di esser sortiti dalla mano del Matera. Tanto fu il merito di questo Trapanese scultore in piccolo. Altro suo ammirevole lavoro è il gruppo di Maria Vergine col bambino di S. Giuseppe e dei tre Re Magi. Questi personaggi sono di altezza di due palmi ad eccezione del bambino. La madre seduta offre il figlio ad uno dei Re che lo adora in ginocchio, stando gli altri due all'inpiedi coi doni rispettivi, ed ammirando lo stesso divin

> Gesù, il S. Giuseppe in disparte ammira le azioni de' re, della madre e del figlio. Intanto noi più di questo non sappiamo. Visse però nel secolo ora scorso 18°, e morì in Palermo.
> N. B. Estratto conforme e letterale di un manoscritto antico ricuperato dal Barone Fogallo, venuto al Ciantro Pero ed oggi in possesso del Sacerdote Michele Todaro Pero nipote.
>
> N. B. L'epoca in cui fiorì il Matera si può stabilire fra la fine del 1600 ed il principio del 1700; ciò si desume dalla citazione che il Ferro fa della costruzione del lampadario della cappella di Santa Rosalia regalato nel 1764 da Re Vittorio Amedeo e fatto sui disegni di Ignazio Bartolomeo che lavorava contemporaneamente al Matera.

Le ricerche di Bordonaro sui Matera non si interrompono qui; ecco ulteriori svolgimenti sul fronte anagrafico:

> Giovanni Matera da Trapani scultore nacque da Leonardo e Antonietta Matera, il 2 settembre 1653 e morì nel 1718.
>
> Questi dati me li comunicò il Prof. Salvatore Romano di Trapani con lettera 28 Novembre 1901 e li attinse alla Parrocchiale di S. Lorenzo (Cattedrale di Trapani) ove trovò la fede di nascita di Giovanni Matera.

Davide Lacagnina ha chiarito l'importanza di questi primi studiosi trapanesi per la ricostruzione della biografia di Matera, su cui si erano anche concentrate le attenzioni di un collezionista bavarese, Max Schmederer, che nel 1892 aveva donato al museo nazionale di Monaco la sua raccolta di presepi.[337] Bordonaro si inserisce in questa rete di contatti fra collezionisti e studiosi, che doveva costituire il tessuto connettivo di una storia dell'arte locale, dove conversazioni e interessi si stimolavano reciprocamente.

Gli scambi epistolari con Di Marzo riguardano spesso i dipinti della collezione del senatore, come nel caso di una *Deposizione della croce* (tav. CI), che Bordonaro cerca di accreditare avvicinandola, attraverso le stampe di Marcantonio Raimondi, alle composizioni di Raffaello.

---

337. Tutte le carte Bordonaro su Matera si conservano in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 18. Su Giovanni Matera, oggi si dispone di G. Bongiovanni, *Giovanni Matera nella scultura presepiale trapanese*, in *Presepi. Arte e origine*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie di Palazzo Ruspoli, 4 dicembre 1998-10 gennaio 1999), Roma, Edizioni della Rivista delle Nazioni, 1998, pp. 45-46; D. Lacagnina, s.v. *Giovanni Matera*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, consultabile online; G. Bongiovanni, *Giovanni Matera, scultore presepiale*, in *La luce del Natale: Matthias Stom e Giovanni Matera: prodigi della pittura, incanti del presepe*, Palermo, Regione Siciliana, 2010, s.n.p.

Palermo, 11/12/99

Illustrissimo Signor Barone,

Grazie della trascrizione della nota di Delaborde, che vale per me tant'oro.
Le rimando la stampa del quadro di Scorel.
Con la massima osservanza

Suo Servo
G Di Marzo

E Bordonaro aggiunge:

N° 91 (Deposizione di Raffaello da Marcantonio[338]

Il disegno citato dal Delaborde visto dallo Zani in casa di Don Ciccio De Luca a Napoli ha 10 figure. Il mio quadro ne ha 12 ma differenzia dalla descrizione fattane dallo Zani. Le figure in più che ha il mio quadro son quasi tutte tratte da quadri notissimi di Raffaello cui senza dubbio deve appartenere la composizione del mio quadro, che precedentemente sarà stato fatto sopra disegno del Grande Maestro.[339]

Il dipinto in questione è un prodotto della bottega di Francesco Ubertini, detto il Bachiacca, ma deriva effettivamente da una stampa di Marcantonio Raimondi.[340] Ma nel suo catalogo, Bordonaro asserisce un po' troppo trionfalmente: «l'incisione di Marcantonio che copiò un disegno di Raffaello, ma la composizione del mio quadro dovette essere quella originale e grandiosa di Raffaello».[341] E le intenzioni di accreditamento proseguono anche nelle annotazioni sul retro di una foto delle Stanze Vaticane (fig. 112). Bordonaro ha indicato con dei pallini rossi le figure che secondo lui si ritrovano nella sua *Deposizione*.

Le 4 figure corrispondenti ai segni in rosso si trovano nel mio quadro della Deposizione. La figura della Maria a destra presso il tronco nel mio quadro si trova nel Martirio di Santa Cecilia incisione di Marcantonio su disegno di Raffaello (Vedi Muntz Raffaello pag. 470)

Quando qualcosa va storto, Bordonaro non manca di far pervenire le sue lamentele. È quanto succede con Galli Dunn, a causa di una spedizione poco accurata.

338. A matita.
339. I due documenti sono in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 17.
340. R. G. La France, *Bachiacca. Artist of the Medici court*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, nn. 120-154, pp. 279-306, figg. 83-97, con un valido lavoro di cernita fra originali e copie.
341. «Catalogo dei Quadri», n. 91.

Fig. 112. Raffaello Sanzio, *Incendio di Borgo*. Città del Vaticano, Musei Vaticani

Palermo, 10 novembre 99
Sig. M. Galli Dunn
Via dei Vecchietti Palazzo Corradi
Firenze

Di replico alla pregiata sua del 6 Ottobre colla quale accusa recezione delle £ 4.000 rimessele, spiacemi dovere insistere sul fatto dell'imperfetto imballaggio dei candelabri, potendola assicurare che essendo stata da me presenziata la apertura della cassa, non è ammissibile alcun movimento di cartellini che feci ricercare colla massima cura inutilmente fra la paglia. Ho consegnato al grossista i candelabri per smontarli e farvi eseguire le viti rotte o mancanti, e spero che non si avrà a lamentare alcun inconveniente. Ciò di cui dubito si è che avendo lei ritirati i 12 candelabri tutti smontati, nel rimontarli costì si sia proceduto molto alla svelta e di conseguenza scambiato qualche pezzo per quelli rimasti a lei ed è sui a me spediti. Voglio augurarmi però che ciò non sia, perché altrimenti il fastidio non sarebbe piccolo!
Oggi le ho spedito a grande velocità franchi di porto al suo indirizzo costà i due quadri che le restituisco, quello cioè Ritratto di scuola Brugges ed Interno di chiesa di Peter Neefs che troverà esattamente chiusi in due casse. Ho scritto su di esse Disegni con cornice onde evitare il fastidio del permesso di esportazione tanto assurdo quanto vessatorio

Fig. 113. Copia da Hans Memling, *Ritratto di Barbara van Vlaenderberch*. Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro, fino al 1899

Gradirò essi di avviso dell'arrivo della detta cassa costà, e distintamente la riverisco.

G Chiaramonte Bordonaro

In questo momento apprendo dal mio commesso che per applicare una tariffa più economica, nella cassa contenente i due quadri fu scritto lotti 10 indietro per conto mio, ad ogni buon fine, ho fatto assicurare la cassa per £ 1200. Tanto per di lei notizia.[342]

Il risentimento di Bordonaro nei confronti di Galli Dunn, per il cattivo imballaggio dei candelabri, è tale che comporta la restituzione di due dipinti. Il *Ritratto* attribuito a Memling era a tutti gli effetti entrato a far parte della collezione Bordonaro, tanto che possedeva un numero di inventario ed era stato fotografato da Alinari (fig. 113).[343] Oltre ai candelabri, il collezionista aveva comprato dall'antiquario, il 10 ottobre, una *Scena di festa in un villaggio* assegnato a Teniers il Giovane, quinto e ultimo dipinto attribuito al maestro fiammingo del Seicento a entrare in collezione. Di questi, solo le due bambocciate fotografate da Alinari (tavv. LXXXII-LXXXIII) sono note grazie a riproduzioni del tempo del senatore e sembrano reggere ancora oggi il nome dell'artista fiammingo. Il senatore le aveva acquistate a Basilea nel 1886. Altri acquisti da Galli Dunn sono uno sportello di polittico con un *San Girolamo e San Paolo*, assegnato a Spinello Aretino, due vasi cinesi, due vasi di Delft, alcune figurine in porcellana di Meissen e dei piatti urbinati. L'antiquario è parecchio attivo in compravendite di pale d'altare che Bordonaro ricorda di aver visto e segue da vicino, anche quando passano all'estero (fig. 114). L'opera proveniva dalla chiesa di San Francesco a Gubbio; all'epoca delle soppressioni postunitarie, era passata nella collezione Ranghiasci Brancaleoni, sempre eugubina, finché non era stata battuta all'asta, nel 1882,

342. APCB, copialettere 1899, pp. 253-254.

343. Come gli studi hanno facilmente appurato grazie alla disponibilità della riproduzione, il dipinto acquistato dal senatore Bordonaro, e restituito a Galli Dunn, è una copia antica, di qualità alta, del *Ritratto di Barbara van Vlaenderberch*, moglie di Willem Moreel, eseguito da Hans Memling e oggi conservato nei Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles (inv. 1452). Il ritratto è riprodotto, con errore riguardo alla città («Collezione Chiaramonte Bordonaro di Napoli»), nel volume dei *Classici dell'arte* Rizzoli sul pittore fiammingo (*L'opera completa di Memling*, presentazione di M. Corti, apparati critici e filologici di G. T. Faggin, Milano, Rizzoli, 1969, p. 109, n. 90A, fig. LVII).

Fig. 114. Girolamo Nardini, *Madonna con il Bambino fra cherubini e i Santi Bernardino da Siena e Francesco*. Ubicazione sconosciuta

quando Galli Dunn la aveva probabilmente acquisita. Ecco la nota nel retro della foto ritrovata fra le cartelle di Bordonaro:

> Jeronimi Nardini 1510
> Questo quadro su tavola di autore ignoto ai biografi l'ho visto in Ottobre 1899 a Firenze nel negozio dell'antiquario Galli-Dunn che lo vendette ad un mercante francese per L. 28.000.[344]

Mentre il 4 ottobre 1899, sempre a Firenze, da un antiquario di nome Francesco Noci, Bordonaro aveva comprato un dipinto, che riteneva fosse il bozzetto di Paris Bordone per il grande telero dell'Accademia di Venezia, con la *Consegna dell'Anello del Pescatore*.[345]

I dipinti del senatore iniziano a essere riprodotti nelle riviste internazionali: per esempio, nell'annuario del 1899 delle collezioni d'arte reali prussiane, autorevole punto di riferimento per la storia dell'arte del tempo, viene pubblicato da Hans Mackowsky uno studio monografico su Jacopo del Sellaio, dove è illustrata a piena pagina la fotografia

344. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 55. Per la vicenda del dipinto di Girolamo Nardini: Fototeca Zeri, inv. 53861. La vicenda di questo dipinto trova così un avanzamento, rispetto alle note che si possono leggere nel retro della foto Zeri.

345. Oltre ai riscontri nel «Catalogo dei Quadri», la ricevuta di Francesco Noci si conserva in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 51.

Alinari del tondo Bordonaro.[346] In realtà l'attribuzione spettava ai Berenson, come ricorda Mary Logan in una recensione apparsa nello stesso anno – e il fastidio per lo 'scippo' è particolarmente sentito proprio nel caso del dipinto palermitano.[347] La notorietà estera si ripercuote positivamente negli studi locali, che trovano in questi anni una sponda ne *L'Arte*, senza dubbio la rivista di inizio Novecento più attenta all'arte siciliana. Qui Bordonaro può leggere una notizia di Mauceri, che probabilmente lo avrà compiaciuto:

> **La collezione Bordonaro. –** In un magnifico e grandioso edificio, architettato da Ernesto Basile, il barone Bordonaro, amoroso ed intelligente collezionista, ha innalzato un vero santuario all'Arte, che ricorda le celebri case romane del buon tempo antico.
> Il barone Bordonaro è un sincero innamorato dell'arte, e da gran tempo va acquistando, in ogni città del mondo, dipinti, maioliche, smalti, disegni e stampe, e tutto colloca e dispone in modo ammirevole negli armadi elegantissimi, che, come ho notato in una recente visita, si arricchiscono sempre più.
> Ancora la galleria Bordonaro non ha trovato il suo illustratore, ma l'avrà certamente presto, perché contiene opere interessanti, come una *Madonna col Bambino* e un'*Adorazione*, attribuite giustamente a Iacopo del Sellaio (v. *Jahrbuch der kön, preuss. Kunstsamml.*, 1899, pag. 284), ed altre pitture, che vanno sotto il nome di Coppo di Marcoaldo, di Filippino Lippi, del Botticelli, del Tintoretto, del Rubens e del Van Dyck.[348]

Questo valido funzionario siracusano dell'amministrazione delle Belle Arti si sofferma su aspetti non scontati, quali la collocazione delle maioliche, degli smalti, dei disegni e delle stampe; gli «armadi elegantissimi», il continuo arricchimento della raccolta, condotto «in ogni città del mondo» e la facilità di accesso per gli studiosi. E la villa progettata da Basile, ma con i tanti interventi del committente, «ricorda le celebri case romane del buon tempo antico». Mauceri crede che la «galleria Bordonaro non ha ancora trovato il suo illustratore,

---

346. H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, «Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen», xx, 1899, pp. 192-202, 271-284: 284.

347. M. Logan, recensione a H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, «La Revue archéologique», xxxv, 1899, pp. 478-481: 478: «[Mackowsky] venu l'automne dernier à Florence, il a reçu de moi une copie de la liste des oeuvres que nous attribuions, M. Berenson et moi, à Jacopo del Sellaio; j'ai extrait cette liste de nos carnets de voyages, qui représent des années de patientes recherches. Cette liste comprenait notamment la Nativité de Palerme, qu'il a reproduite».

348. E. Mauceri, *Notizie della Sicilia. La collezione Bordonaro*, «L'Arte», iii, 1900, p. 340. La «notizia» è datata 8 agosto 1900. Il cenno di Mauceri sulla collezione Bordonaro è ricordato nel buon contributo di G. Cipolla, *La maiolica siciliana attraverso l'attività museale e gli scritti di Enrico Mauceri (con sei lettere inedite del carteggio con Paolo Orsi)*, in *Museo della Ceramica di Burgio. Contributi di storia dell'arte, archeologia ed antropologia culturale*, a cura di G. Costantino, B. Agrò, Palermo, Edizioni di passaggio, 2008, pp. 87-108. Più in generale, su Mauceri: *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo, Flaccovio, 2009.

ma l'avrà certamente presto»: non sarebbe andata così – e a patire il ritardo di questa lacuna sarà purtroppo la collezione stessa.

Passa un anno, e Bordonaro ritorna a Venezia. Il 13 ottobre 1900, acquista per ben 4.500 lire una pala d'altare di Neri di Bicci, che rappresenta *Tobiolo e l'angelo fra i Santi Simone, Taddeo, Nicola, Agostino, Monica e Giacomo*, presso l'antiquario Giuseppe Piccoli (tav. XCV). Bordonaro sa che «nel diario di Neri di Bicci esistente negli Uffizi in Firenze si potrebbe trovare l'autenticazione del quadro».[349] L'opera è uscita dalla collezione Bordonaro nel 1990, e pare che spetti a Zeri il ruolo di mediatore in questa circostanza.[350]

Tornando alla Venezia del 1900, cinque giorni dopo, Bordonaro interviene alla vendita della collezione Bevilacqua La Masa, organizzata dalla galleria Sangiorgi. È un'altra circostanza che passa alla storia: siamo nel Palazzo Pesaro che la duchessa Felicita ha lasciato al Comune di Venezia, e il senatore non si lascia scappare una serie di piatti e una *Madonna con il Bambino e quattro angeli* di Giovanni Boccati, che risponde in pieno ai canoni figurativi eletti dal collezionismo dell'epoca (tav. CII).[351] In un negozio sul Canal Grande, gestito da Consiglio Richetti, Bordonaro compra anche un piattino di Limoges, con un *Adamo ed Eva*, per seicento lire, ma un altro acquisto che attesta la portata di questa tornata veneziana è la *Madonna con il Bambino fra i Santi Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria* di Francesco Bissolo (tav. CV), per la quale, il 22 ottobre 1900, sborsa duemila lire all'antiquario Decio Podio.[352] In una lettera a Bordonaro del 14 dicembre 1906, trascritta più avanti in questo libro, Berenson si felicita degli «ultimi acquisti» del senatore e si riferisce proprio a questi tre dipinti, comprati a Venezia nel 1900: «il Bicci è eccellente; il Bissolo autentico ma si direbbe rifatto; il Boccati indiscutibile». In realtà, con gli occhi di oggi, il dipinto di Bissolo è l'opera più affascinante di questo terzetto, e non è per niente rifatto. Per rimanere sui volti del Bissolo, la Madonna e la figura di Santa Caterina d'Alessandria si possono confrontare con i personaggi omologhi della *Madonna con il Bambino fra San Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria* della chiesa del Redentore a Venezia: ritornano le leggere inclinazioni dei volti e gli sguardi pensosi. E nel dipinto Bordonaro è davvero belliniana – e molto riuscita – la concentrazione del santo

349. «Catalogo dei Quadri», n. 410. A distanza di novant'anni, in un controllo sistematico condotto sulle *Ricordanze*, la pala non compare, come ha chiarito Bruno Santi in una scheda ricca di informazioni su questo dipinto: B. Santi, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, a cura di G. Romano, «Antichi Maestri Pittori», 1990, pp. 55-61.

350. Entrato a far parte della collezione Gallino, il dipinto è ritornato in vendita di recente, cfr. *La collezione Gallino. Dipinti antichi e del XIX secolo*, Genova, Wannenes, 1 giugno 2016, lot. 701.

351. Sul dipinto di Boccati: A. De Marchi, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano, Motta, 2002, n. 25, p. 283. Le ricevute di acquisto si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 56. I lotti acquistati in quest'asta sono i nn. 234, 127, 453, 473, 672.

352. Le ricevute di acquisto di Richetti e di Podio, inclusa una lettera di trattativa sul prezzo con quest'ultimo antiquario, si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 56.

di sinistra, immerso nella lettura.[353] I tre dipinti sono fotografati, certamente ancora in laguna, dalla celebre ditta Naya: lo attesta una lista complessiva di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro», ultimata dopo il 1906.

A Firenze, il 26 ottobre 1900, Bordonaro compra dipinti su vetro o su rame, e piatti persiani o moreschi, da Ciampolini; il giorno dopo, da un antiquario di nome Napoleone Martini, acquista altri oggetti, fra cui un crocifisso intagliato in legno e un'edizione della *Gerusalemme liberata* con incisioni di Piazzetta.[354] Il 3 novembre è già a Napoli da Varelli, dove si assicura un dipinto di grande qualità, a un prezzo molto accessibile: si tratta di un'*Annunciazione* che dall'antiquario porta il nome di Louis Finson (tav. LXV). È invece un'opera di Teodoro di Enrico, un manierista fiammingo attivo in Campania a fine Cinquecento.[355]

Nel mondo dell'arte, si va diffondendo un nuovo tipo di sensibilità, ben diversa da quella che Bordonaro ha conosciuto finora. Le figure di giovani che il senatore inizia a conoscere possono essere legate all'insegnamento universitario o al lavoro che si svolge nei musei. Queste occasioni di incontro erano per lui meno frequenti negli anni in cui bazzicava soprattutto mercanti e vendite all'asta. Spesso si tratta di studiosi che maturano interessi specialistici, ma che sono pronti, anche per la struttura del loro mestiere, a indagare argomenti imprevedibili per Bordonaro. Circa un mese dopo, il senatore riceve una lettera da parte di Abraham Bredius, direttore del Museo dell'Aja, che sta conducendo alcune ricerche proprio su Finson ed è al corrente del fatto che ben due opere nella collezione recano quest'attribuzione:

*La Haye*
*15 Decembre 1900*

Eccellenza

*Votre lettre m'a arrivé, de retour d'Arles où j'ai admiré le Chef-d'oeuvre de Finsonius, le St Etienne, et en train d'achever mon article sur lui qui sera imprimé à Paris. Ensuite je le recommencererai en Hollandais pour notre périodique "Oud Holland". Votre communication m'est très précieuse. Permettez-moi les questions:*
*Vos tableaux sont-ils signés et datés ? Voudriez vous, dans ce cas, me donner au plus vite une notice sur ces signatures. L'Annonciation, achetée à Nâples, a-t-elle des similitudes avec une Annonciation à Nâples au Musée je crois, et avec une réplique à Aix ? Connaissez Vous de tableaux du Maître hors ceux que j'ai mentionné à*

353. Su Bissolo: A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXXIII, 2009, pp. 21-107.

354. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 56.

355. Il dipinto è una versione ridotta – e verosimilmente preparatoria – dell'*Annunciazione* della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Gaeta, ora nel locale Museo Diocesano (cfr. L. Salerno, in *Il Museo Diocesano di Gaeta e Mostra di opere restaurate nella provincia di Latina*, Gaeta, Edizioni dell'Ente Provinciale per il Turismo di Latina, 1956, p. 32, dove è attribuito, con qualche incertezza, al pittore fiammingo trapiantato a Napoli; senza più dubbi circa il suo autore, l'opera è riprodotta a colori in M. Sanfilippo, A. Pistolese, *Il patrimonio culturale di Gaeta. Storia, arte, tradizioni*, Roma, Palombi, 1997, p. 42).

*Arles,*
*Aix,*
*la Ciotat*
*Ardennes (je ne l'ai pas vu)*
*Poitiers (Lycée)*
*Ermenonville* (église)__
*Paris (copie ? ou replique de Poitiers, le même tableau*
*Marseille (Madeleine)*
*et son portrait, par lui même*
*Avez-vous quelques notices sur F. et son séjour à Nâples chez le Carravage (??) – il y a été, mais est-ce sûr que il a été l'élève de ce maître ? Son premier tableau est de 1610, un an après la mort de Carravaggio ? Je me rappelle avec plaisir une visite à Palerme il y a vingt ans ! Je voudrais bien me rendre maintenant dans votre pays de soleil – où nous sommes dans la pluie, l'obscurité et la boie ici en Hollande jusqu'en Avril ! _*
*Agréez, Excellence! l'expression de ma plus haute consideration*

*A Bredius*

La richiesta dello studioso cade evidentemente in un momento non opportuno, a giudicare da una bozza di risposta preparata dal senatore:

*Je m'empresse de vous remercier des rensignements que avez voulu me fornir dans votre lettre du 17, et de vous informer que mes deux tableaux ne portent*[356] *ni signature ni date. Je ne connais autre tableau de Finson que l'Annonciation de Naples, qui m'a servie de point de comparaison pour identifier les miens dont je vais en faire exécuter les photographies que je vous enverrai. Comme vous bien voyez je ne suis pas à meme [?] dans ce moment de répondre à votre questionnaire et je me reserve de vous fournir en suite les rensignements qu'il me sera possible d'avoir sur F.*

Ma la promessa viene mantenuta un anno dopo e l'invio postale comprende le fotografie desiderate da Bredius:

356. Cancellato: «sont».

*Monsieur le Docteur A. Bredius*
*Directeur du musée Royal*
*de La Haye*

*Palerme 3 decembre 1901*

*Monsieur Le Directeur*
*Je vous remets deux mauvaises photographies de mes tableaux de Finson, dans l'espoir qu'elles pourront vous être utiles.*
*Il m'a été impossible de trouver aucune notice sur Finson qui est tout à fait inconnu ici et peut être à Naples aussi. Les relations*[357] *avec Caravaggio ne résultent d'aucun document, aussi sa dérivation de l'école de ce maitre doit être considerée arbitraire, n'étant pas soutenue par l'observation comparative de l'oeuvre des deux peintres.*[358] *La manière du Caravaggio vigoureuse et lourde, la disposition des lumières et des ombres, sa technique tout à fait italienne, n'ont rien à faire avec la manière de Finson; celui-ci quoique glissant vers la décadence italienne reste toujours un peintre flamand par la fluidité du pinceau et le brillant du coloris, malgré*[359] *l'abus du noir dans les fonds.*
*Je vous serai bien obligé si vous voudriez me communiquer vos impressions sur l'authenticité de mes tableaux, s'ils*[360] *sont des originaux ou des répliques.*[361]
*Je serais bien heureux de faire votre connaissance personelle et si l'occasion se présentait je m'empresserais à la saisir. En attendant veuillez accepter l'offre de mes services, aussi que l'assurance de ma profonde considération.*[362]

In questa bozza di lettera dalla redazione tormentata, Bordonaro si destreggia nella definizione della maniera di Caravaggio, «vigoureuse et lourde». Siamo molto lontani – culturalmente, non cronologicamente – dalla riscoperta critica operata da Longhi a partire dai primi anni Dieci del Novecento. Nella visione del Seicento del senatore, Finson deve difendersi dalla «décadence italienne» e il suo merito è proprio di rimanere «flamand», ossia un brillante colorista. Effettivamente, anche per quanto riguarda la seconda *Annunciazione* (tav. XXIV), i legami fra il fare di Louis Finson, pittore intriso di cultura caravaggesca, e il dipinto Bordonaro, sono inesistenti: quest'opera affonda le radici nella pittura bolognese classicheggiante di fine Cinquecento.[363] Il carteggio con Bredius dovette

357. Cancellato: «de cet artiste».
358. Cancellato: «maîtres».
359. Cancellato: «qui re».
360. Cancellato: «et sur».
361. Cancellato: «leur composition se trouve originale ou repliquée dans d'autres tableaux du maître».
362. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 21.
363. Il pittore di quest'*Annunciazione* è infatti appena sfiorato dal naturalismo dei Carracci, piuttosto le espressioni castigate e l'organizzazione spaziale, serrata e meditata, rinviano alle esperienze di Lorenzo Sabatini e Orazio Samacchini. Su Finson: S. Causa, *Gli amici nordici del Caravaggio a Napoli*, «Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 142-157; G. Papi, *Finson e altre congiunture di precoce naturalismo a Napoli*, «Paragone», LII, 2001, pp. 35-47.

concludersi qui; anzi, Bordonaro ha pure ricordato, con un certo malumore, che il direttore del Museo dell'Aja «gentilmente non accusò neppure ricezione delle fotografie fatte eseguire per lui e speditegli». Al congresso parigino, lo studioso si limita a dichiarare che né l'una né l'altra delle *Annunciazioni* Bordonaro spettano a Finson, e non è detto che il parere sia pervenuto a Bordonaro.[364]

I toni critici cambiano quando Bordonaro si confronta con la pittura di Rubens, punto di riferimento inossidabile per un modo di guardare al Seicento che è tipico del suo tempo e che il senatore ha pienamente introiettato. Un dipinto acquistato a Napoli nel 1891 da Francesco Romano, che era rimasto abbastanza ignorato sino a quel momento, è un *Riposo durante la Fuga in Egitto* (tav. XXXI) attribuito un po' troppo generosamente al grande pittore di Anversa. Bordonaro dovette a un certo punto risolversi ad affrontare lo studio in solitaria:

> Osservazioni relative al N. 110 del mio catalogo (Rubens – Riposo in Egitto) (m 1.30 x 0.93)
>
> Possiedo una fotografia di Paganori tratta dal disegno originale di Rubens agli *Uffici* che rappresenta la parte centrale del quadro e però mancante delle figure del S. Giorgio e delle due donne all'impiedi.
> Nella *Revue de l'Art* 2° anno tomo IV n° 16 del 10 Lug. 1898 a pag. 11 trovo riprodotto il fac simile di una incisione di Ch. Jeger del medesimo disegno di Rubens illustrativo di un articolo di Emile Michel sul soggiorno di Rubens al Castello di Steen. Ivi parlasi di un quadro simile al mio esistente al Museo del Prado a Madrid avente le dimensioni 0,87 x 1,25. Però nè nel Lavice (Musées d'Espagne) nè nel dizionario di Bryan trovo menzione di questo quadro. Comunque bisogna fare altre indagini e procurare possibilmente la fotografia[x]
>
> x: trovo il quadro esattamente descritto nel Rooses vol I pag. 239 ed è simile al mio.
>
> Alla National Gallery di Londra esiste[365] l'identico quadro come rilevo dal Catalogo ove è segnata la misura M 1,625 x 1,245. Da una microscopica fotografia faciente parte di un gioco appartenente alla mia figlia (e riprodotto nella National Gallery del Poynter)[366] ho potuto osservare le seguenti differenze:
> 1. Nel fondo cfr. la parte architettonica
> 2. In quello di Londra vi è solo un angelo sulla testa delle due donne ritte, laddove nel mio quadro son due gli angeli che si librano sulla Vergine ed il bambino

---

364. A. Bredius, *Le peintre Louis Finson (Ludovicus Finsonius)*, in *Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900, 7e section, Histoire des Arts du Dessin*, Paris, A. Colin, 1902, pp. 43-44.
365. Cancellato, a penna: «dove».
366. La frase fra parentesi è aggiunta in seguito.

3. Le chiome del putto che addita di far silenzio[367] e quella del putto vicino sono[368] scure nel quadro di Londra e[369] nel mio è solo scura quella del putto centrale[370].
4. Il taglio dell'abito alle spalle della donna del primo piano è diverso e nel mio è assai più scollato
5. Anco l'abito della Madonna (che è la Elena Fourment) deve essere di taglio differente, ma la piccolezza e l'indecisione della piccolissima fototipia mal si presta all'esame.

A Vienna nella Galleria Imperiale vidi l'identico soggetto rappresentato in un quadretto del Van Balen (dimensioni ¼ del mio) di fattura fina, ma mancante di fluidità nell'esecuzione onde l'insieme riesce pesante, mancante di aria di trasparenza nel colore. I tipi sono alquanto alterati e resi più ordinari. In esso notai le seguenti variazioni
1. La posa del bambino giacente di fianco e presentante una gamba in iscorcio, mentre nel mio è giacente boccone sul grembo della madre
2. L'acconciatura dei capelli della donna di primo piano è differente
3. Nel fondo sonovi pure delle variazioni specie nella parte architettonica

Da un confronto fatto con una incisione che ho trovato del quadro di Londra nell'opera intitolata *The National Gallery of pictures of the Great Masters* (Lib. IX. D. 18 vol 1°)[371] ho trovato altre differenze col mio quadro.
1. Il fondo di architettura assolutamente diverso e quello del paese molto variato
2. Nella Madonna l'inclinazione della testa diversa. Così pure l'acconciatura dei capelli ed il vestito che in quel di Londra risulta di veste e manto, e nel mio giacchetta e sottoveste
3. Diversi son pure gli atteggiamenti dei putti di cui quello a destra ha le ali nel quadro di Londra, come diverse sono le fascie o bende svolazzanti attorno i corpi
4. La testa della donna più vicina alla Madonna ha nel quadro di Londra una cuffia e nel mio semplici capelli
5. Il S. Giorgio nel quadro di Londra ha una fascia ad armacollo che manca nel mio.
E ciò oltre a molte altre differenze di minor conto fra cui è rilevante quella che nel quadro di Londra il putto che impone silenzio avanza la gamba sinistra, e nel mio invece avanza la destra ed in iscorcio.
N. B. Altra incisione del quadro di Londra ho trovato nel catalogo della collezione *Angerstein* Lib. XI F. 16"

La «fotografia Paganori» posseduta dal collezionista è ancora conservata a villa Bordonaro;[372] mentre una riproduzione dell'incisione di Christoffel Jegher dal disegno degli Uffizi, era disponibile consultando la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, rivista a cui il senatore è

367. Cancellato, a penna: «è».
368. A matita.
369. Cancellato, a matita: «chiare».
370. A matita.
371. Cancellato, a penna: «scaf. 2 n. 18».
372. APCB, biblioteca, nicchia «Fototeca».

Fig. 115. Jan van Balen, *Riposo durante la Fuga in Egitto fra angeli, San Giorgio, due Sante, San Giovannino e un agnello*. Vienna, già Kunsthistorisches Museum, disperso durante la Seconda Guerra Mondiale

abbonato. Gli articoli di Emile Michel, su Rubens che acquista il castello di Steen, consegnano ancora l'immagine romantica di un artista che ama la pace campestre, letto attraverso le citazioni da Fromentin o da Delacroix. In questa serie di articoli, Bordonaro trova un'opera che fa al caso suo – «parlasi di un quadro simile al mio» – è il *Riposo durante la fuga in Egitto* conservato al Prado, e già considerato da Michel opera tarda, in quanto compare nella lista di opere acquistate dal re di Spagna alla morte di Rubens.[373] La delusione arriva quando il collezionista consulta i dizionari di «Lavice» e «Bryan», dove sono presenti cospicue liste di opere di Rubens, ma nessuna «menzione di questo quadro».[374] Allora Bordonaro consulta il catalogo in quattro volumi dell'opera di Rubens, corredato da fototipie di disegni e incisioni. Qui trova solamente una scheda e ancora nessuna illustrazione dell'opera del Prado.[375] Ma a Bordonaro basta sapere che il dipinto sia «esattamente descritto» dall'autore, per desumere che il dipinto di Madrid «è simile al mio». Nel volume è invece riprodotto in incisione il disegno degli Uffizi e Rooses rileva come sia

373. E. Michel, *Rubens au chateau de Steen*, «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», III, 1898, pp. 203-214, IV, 1898, pp. 1-14: 12.

374. Bryan, *Dictionary of painters and engravers* cit. nota 292, II, pp. 421-425: 423.

375. M. Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et Description des ses Tableaux et Dessins*, Anvers, Jos. Maes, 1886, I, pp. 239-240.

«faussement attribué à Rubens». Frustrato dal mancato ritrovamento di una riproduzione del dipinto del Prado, il senatore cerca il quadro che «vide» nella pinacoteca della Galleria Imperiale di Vienna. È la *Sacra Famiglia con Santi* su rame (inv. 885, 43 x 59 cm), attribuita a Jan van Balen e visibile nella quattordicesima sala del museo, assieme ai fiamminghi del Seicento, purtroppo poi dispersa (fig. 115).[376] Sul retro di questa sua foto, può quindi annotare:

> Questo quadretto del Van Balen al Museo di Vienna è fatto sul disegno di Rubens in proporzione di ¼ circa del mio Rubens e per finezza e libertà di tocco, come per trasparenza è inferiore assai. La sola differenza è nell'atteggiamento dei bambini e nella mano della donna che lo sostiene, nell'acconciatura dei capelli della donna nel 1° piano ed un poco nel fondo.

Invece, confrontando il suo dipinto con il *Riposo durante la Fuga in Egitto* della National Gallery di Londra, risolve che si tratta di «identico quadro». Anche il «gioco appartenente alla mia figlia» è sequestrato per proseguire le ricerche: qui Bordonaro trova l'illustrazione in questione. Il riscontro di «differenze» è praticato per sommi capi, perché la «piccolissima fototipia», criticata anche nell'esecuzione, «mal si presta all'esame». Una volta reperita un'altra riproduzione – in un libro dove i dipinti della National sono illustrati ancora in incisione[377] – il collezionista riprende i punti che aveva individuato, ma si accorge di molte differenze che prima non aveva notato. Nella breve scheda che accompagna l'incisione, il collezionista può leggere che il dipinto della National proviene dalla collezione Angerstein e così ritrova la riproduzione, in incisione a semplici contorni, anche nel catalogo della raccolta privata, formata grazie ai suggerimenti di Thomas Lawrence.[378] Sin dalla monografia di Adolf Rosenberg su Rubens, del 1905, il dipinto del Prado si è affermato negli studi come testa di serie sul tema del *Riposo*, a scapito della variante di Londra.[379] Come di

376. *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus. Die Gemälde-Galerie. Alte Meister*, Wien, Selbstverlag der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1896, n. 885, p. 261. Ancora esposto nel 1907 come Jan van Balen (*Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus. Die Gemälde-Galerie. Alte Meister*, Wien, Selbstverlag der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1907, n. 885, p. 204), del dipinto si perdono le tracce dopo la seconda guerra mondiale: non è registrato nel *Kunsthistorisches Museum, Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien, Schroll, 1973, p. 230, n. 885, dove nell'indice delle concordanze l'attribuzione a Van Balen è cambiata in un inspiegabile anonimo olandese della seconda metà del Cinquecento.

377. *The National Gallery of Pictures by the Great Masters, presented by individuals or purchased by Grant of Parliament*, London, Jones & Co., s.d., n. 54, s.n.p. Eseguita da «P. Lightfoot», l'incisione è abbastanza scadente.

378. L'incisione trovata «nel catalogo della collezione *Angerstein*» è reperibile in E. Young, *Catalogue de la Collection célèbre de Tableaux de feu M. Jean Jules Angerstein contenant une gravure finie à l'eau forte de chaque tableau et accompagnée de notices historiques et biographiques*, Londra, Moon, Boys, et Graves, 1829, n. 25, pp. 49-50, dove il dipinto è identificato in una «*Vierge, avec S. George et autres Saints, dans un Paysage*» lasciato alla famiglia alla morte (n. 84). Su questo collezionista, si può vedere ora A. Twist, *A life of John Julius Angerstein. 1735-1823 widening circles in finance, philantropy, and the arts in eighteenth-century London*, Lewiston (NY), Edwin Mellen, 2006.

379. A. Rosenberg, *P. P. Rubens*, Stuttgart-Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1905, fig. a p. 428; poi

consueto, le copie dalla composizione sono state in seguito passate al vaglio degli studiosi e qui ha trovato posto il dipinto della collezione Bordonaro, noto grazie alla foto Alinari.[380]

Gli studi del senatore sulle sue opere non erano volti solamente all'accredito di attribuzioni, bensì comprendevano anche esami iconografici, come nel caso di un *Ritratto equestre di un Infante di Spagna*, che per Bordonaro è opera di Velàzquez (tav. LXXXVIII). Le idee lievitano alla lettura delle pubblicazioni pervenute:

> Nella monografia di Velazquez (Luglio 1896) trovo i ritratti di Balthazar Carlos e di Don Prospero. Dall'insieme non è possibile farsi un'idea chiara del se il mio ritratto somiglia all'uno o all'altro. In conclusione quindi poiché non vedo alcuna fotografia dell'altro ritratto di D. Prospero (quello presso il M$^{r}$ Lansdowne di Londra non è possibile identificare né il mio né quello presso il Principe Doria di cui si occupa *L'Arte* già Archivio Storico Anno II° Genn. – Marzo 1899 pag. 124. e sul quale il Venturi invita gli amatori a studiare.

In un altro appunto, il senatore elenca i possibili candidati all'identificazione e orienta la sua ricerca in direzione di uno dei figli di Filippo IV:

> Ritratti di Infanti di Spagna figli
> di Filippo IV citati da Bryan
>
> Infanti D Balthazar Carlos
> D Felice (e non Filippo) Prospero (Galleria di Vienna)
> D$^{a}$ Maria Teresa
> D$^{a}$ Margherita Infanta
>
> Il Salon Carré du Louvre (di Gruyer) pag. 273 cita un altro figlio di Filippo IV a nome
>
> D$^{o}$ Fernando di esso ~~non cita alcun ritratto~~ il
> Bryan cita un ritratto
> a Madrid (museo)
>
> Il Bryan cita un ritratto dell'Infante D. Filippo Prospero nella galleria del Marchese di Lansdowne di Londra

---

*P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, a cura di R. Oldenbourg, con premessa di A. Rosenberg, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1921, p. 469.

380. H. G. Evers, *Pieter Paul Rubens*, München, Bruckmann, 1942, p. 410, fig. 231 a p. 411, nota 425 a p. 506. Oltre ai dipinti della National Gallery e della collezione Bordonaro, lo studioso elenca altre due copie tratte dalla composizione: una a Berlino, di proprietà di Wilhelm Alexander Freund (foto RKD, neg. 49940, 95 x 123 cm, poi passata in vendita a Bruxelles in due occasioni: in un'asta che ha sede al Palais des Beaux-Arts, 12 marzo 1951, lot. 71, e da Giroux, 7 dicembre 1957, lot. 392); e una nella collezione di Madame van der Linden, passata in vendita a Amsterdam (14 giugno 1928, presso Mensing e figli).

Il Le Fort nella monografia di Velazquez a pag. 146 cita i seguenti ritratti di Infanti:

D. Carlos (museo del Prado

D. Fernando ( Id ) (Grande al vero. In piedi con fucile costume da caccia e
cane ai suoi piedi)

D. Filippo Prospero (Londra Marchese Lansdown) Londra
Detto (Belvedere Vienna)
Riproduce il ritratto di D. Baltazar Carlos a cavallo dell'età di 10 e 12 anni (museo del Prado) che per l'acutezza del mento mi somiglia al ritratto di Casa Doria sebbene abbia capelli corti
Il ritratto di Filippo Prospero della Galleria di Vienna quantunque in età più giovanile di quello Doria, è assai somigliante (vedi Gemälde-Galerie in Wien su fotogragia in eliogravura di J. Löwy illustrato da Ed. Ritter. Vienna 1892)
Anco col mio ritratto che presenta il ragazzo in età poco più adulta di quello di Doria, la somiglianza è visibile.

Non ho visto alcuna fotografia di quello di Filippo Prospero presso il Marchese Landsdown di Londra.

Del ritratto dell'Infante D Fernando non ho visto alcuna fotografia finora.

Una nota, con due ragionamenti distinti, è infine apposta a matita:

N. B. Filippo IV (1605 † 1665) ebbe dalla prima moglie Anna d'Austria a successione nel regno Carlo II (che deve essere l'Infante D Baltazar Carlos) e una figlia l'infante. Dalla seconda moglie ebbe due maschi Infanti ( e figlie

Età di D Filippo Prospero
nei seguenti ritratti

| | | |
|---|---|---|
| In quello di Vienna | anni | 2 circa |
| Mio | “ | 4 “ |
| Doria | “ | 6 “ |

Nella «monografia di Velazquez (Luglio 1896)», il senatore può studiare le riproduzioni dei dipinti che gli interessano («trovo i ritratti di Balthazar Carlos e di Don Prospero»): una del *Ritratto a cavallo dell'Infante Balthazar Carlos*, ossia il dipinto conservato al Museo del Prado (inv. PO1180); una dell'*Infante Balthazar Carlos con un paggio*, nella collezione dell'Earl of Carlisle e infine, una del *Ritratto dell'Infante Prospero*, nella «Imperial Gallery,

Vienna», e oggi al Kunsthistorisches (inv. 319).[381] Ma nessuno dei confronti a disposizione di Bordonaro porta a una conclusione: «Dall'insieme non è possibile farsi un'idea chiara del se il mio ritratto somiglia all'uno o all'altro». Come da abitudine, Bordonaro consulta la voce su Velázquez del Bryan e dal cospicuo *corpus* di opere citate ricava un primo elenco degli Infanti di Filippo IV ritratti dal pittore di corte: Baltasar Carlos (Madrid, 17 ottobre 1629-Saragozza, 9 ottobre 1646), Filippo Prospero (Madrid, 20 novembre 1657-Madrid, 1 novembre 1661), Maria Teresa (Escorial, 10 settembre 1638-Versailles, 30 luglio 1683) e Margherita Teresa (Madrid, 12 luglio 1651-Vienna, 12 marzo 1673). Estrae quindi dallo scaffale della sua biblioteca il *Voyage autour du Salon Carré* di François-Antoine Gruyer del 1891, dove legge una pagina un po' retorica, che però lo informa dell'esistenza di un altro ritratto di Infante di Velázquez, quello di Fernando (che in realtà è figlio di Filippo III e cardinale-Infante, Escorial, 16 maggio 1609-Bruxelles, 9 novembre 1641).[382] Dell'Infante Fernando, Gruyer «non cita alcun ritratto» e questo induce il senatore a ritornare su Bryan, che probabilmente è sempre rimasto sulla sua scrivania. Bordonaro cancella l'affermazione precedente, quando nel Bryan trova la menzione del ritratto conservato al Prado, oggi celebre (inv. PO1186): «il Bryan cita un ritratto a Madrid (museo)». Continua quindi a scorrere la lista delle opere nella voce del dizionario e si accorge che «Il Bryan cita un ritratto dell'Infante D. Filippo Prospero nella galleria del Marchese di Lansdowne di Londra»[383]. Non è quindi chiaro come il senatore sia giunto all'identificazione riportata in catalogo, in favore di don Filippo Prospero; mutata poi, in una nota successiva, in direzione di don Balthasar Carlos. La sola fotografia antica del dipinto, eseguita da Incorpora, ha comunque circolato pochissimo, cosicché i tentativi del senatore sul soggetto del ritratto non hanno potuto conoscere alcun seguito. Oggi si può comunque affermare con sicurezza che l'opera non è che una replica ispirata genericamente alle composizioni di Velàzquez.

La lettura di questi scritti del senatore potrà risultare poco accessibile al lettore non-specialista, ma serve a individuare il livello di profondità che ha raggiunto nell'apprezzamento e nell'analisi delle opere d'arte, dopo un ventennio di scambi con antiquari, collezionisti e conoscitori. Anche per quanto riguarda i prediletti pittori toscani, Bordonaro si cimenta nello studio delle sue opere. Il primo caso è relativo a un'opera che Goldschmidt aveva correttamente attribuito a Mainardi, ma che il senatore attribuisce all'aretino Domenico Pecori (tav. XLII):

381. W. Armstrong, *The art of Velazquez*, London, Seeley and Co., 1896, p. 55. È il ventottesimo numero della collana «The Portfolio monographs», dove in copertina si precisa «July, 1896».

382. F.-A. Gruyer, *Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C$^{ie}$, 1891, p. 273.

383. Si tratta del «Portrait of Don Fernando», citato alla voce «Madrid. Museum» e del «PORTRAIT OF DON FELIPE PROSPER», citato alla voce «London. Marquis of Lansdowne», Bryan, *Dictionary of painters and engravers* cit. nota 292, II, pp. 648-649.

Appunti sul mio quadro n 98
Madonna con bambino in trono fra S. Francesco e San Paolo portante data MCCCCCVI.

Trovo analogie fra il medesimo ed una fotografia di un quadro di Domenico Pecori che per momento non ricordo ove trovasi (trovasi nell'Album I di Scuola Toscana – quadro di Arezzo – Chiesa S. Bernardo)[384]. Il Pecori apprese da Bartolomeo della Gatta allievo del Perugino e suo ajuto. E poiché le figure dei due santi nel mio quadro han carattere spiccatamente peruginesco non è improbabile che esso possa ascriversi o al Pecori ovvero a qualcuno degli scolari del Perugino come Rocco Zoppo, Baccio Ubertini, il Bachiacca e Nicolò Soggi.
Il Lanzi (pag. 122 vol. I) dice il Rocco Zoppo dipinse molte madonne nel fare del Perugino, e molte se ne vedono nelle case private dei fiorentini.
Nessuna pittura ho mai visto di costoro per essere in grado di formulare un giudizio comparativo.
Vi è realmente dell'analogia fra il mio quadro e quello della Chiesa di S. Bernardo in Arezzo del Pecori, e del quale ho la fotografia.
La composizione è assai somigliante. Le mani della Vergine (troppo grandi) come nel mio. Il corpo del bambino nella struttura, simile al mio. Nulla posso dire del colore non avendo visto il quadro del Pecori.

Visto il quadro del Pecori nel 1900 che è a fresco non ci trovo alcuna analogia col mio.[385]

Il giudizio parte da un confronto con una fotografia della *Madonna con il Bambino fra i Santi Benedetto e Bernardo* nella chiesa di San Bernardo a Arezzo (fig. 116), che il senatore conserva nell'album della sua fototeca dedicato alla scuola toscana. Al nome di Pecori arriva grazie alla didascalia della foto, poi procede la ricerca nelle fonti, che conduce sino a Lanzi,[386] e così si arricchisce la rosa dei possibili candidati all'attribuzione. Bordonaro cerca fra gli allievi di Perugino, perché i santi nel dipinto «han carattere spiccatamente peruginesco», e quindi trova i nomi di Rocco Zoppo, il Bachiacca e Niccolò Soggi. La prudenza sopraggiunge quando il collezionista ricorda di non aver «mai visto» «nessuna pittura» «di costoro per essere in grado di formulare un giudizio comparativo». Così, non gli resta che tornare sulla «analogia» fra i due dipinti – quello di sua proprietà e la pala di Pecori ad Arezzo in fotografia. I termini dell'analisi sono sia classici che moderni: si parte dalla composizione («assai somigliante»), si arriva ai dettagli «morelliani» («mani della Vergine (troppo grandi)», «corpo del bambino nella struttura, simile al mio») e ci si arresta di nuovo davanti al problema del colore («nulla posso dire»).

384. La redazione fra parentesi è chiaramente successiva.
385. A matita.
386. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* cit. nota 311, I, p. 122: «A questi [Rocco Zoppo, Baccio Ubertini e il Bachiacca] che vissero in Firenze lor patria, si può aggiungnere Niccolò Soggi pur fiorentino, ma che schivando il concorso di miglior pennelli visse per lo più in Arezzo, ove non mancò di commissioni».

Fig. 116. Angelo di Lorentino, *Madonna con il Bambino fra i Santi Benedetto e Bernardo*. Arezzo, San Bernardo

Un'altra redazione sul medesimo problema è più sistematica:

Osservazioni al N. 98 del mio catalogo (Madonna in trono con bambino fra S. Francesco e S. Paolo

Credo si possa attribuire a Domenico Pecori allievo di Bartolomeo della Gatta (1408-1491), quale Gatta[387] lavorò nella Cappella Sistina con Perugino e Signorelli. Il Pecori secondo O'Brian visse nel XV secolo e fu compagno di certo Nicolò Soggi di Arezzo o di Firenze[388] (1480-1554) che fu allievo del Perugino e dipinse nello stesso stile.
Da una fotografia del quadro del Pecori di soggetto simile al mio, esistente nella chiesa di S. Bernardo in Arezzo, rilevo però alquanta analogia nella composizione, modellazione del Bambino e meno della Vergine troppo grande. È probabile che il Pecori ebbe fatto questo mio quadro in collaborazione del Soggi che attese le due figure perugineschi del S. Francesco e del S. Paolo nel mio quadro.

387. Cancellato: «che».
388. «o di Firenze» è aggiunto a penna, sotto «di Arezzo».

> Più il mio quadro porta la data 1506 e quello di Arezzo del Pecori 1510 o 1512 essendo sciupata la data. Onde[389] sembrerebbe assai probabile che il Pecori avesse[390] dipinto la madonna col bambino ed il Soggi i due Santi laterali. Quindi parrebbe giustificata l'attribuzione del mio quadro a Domenico Pecori e Nicolò Soggi (1480-1554). Però la fattura del mio quadro esclude che fosse opera di due pennelli, né dal Vasari risulta che i due pittori abbiano tenuto bottega insieme, ma che il Soggi abbia ajutato nella prospettiva solamente il Pecori.
> Più il Vasari dice che la maniera del Soggi è molto secca e stecchita e ciò a causa dei modelli in terra e cera che egli si fabbricava rivestendoli di carta pecora bagnata.
> Dopo l'anzidette paremi più ragionevole attribuire il mio quadro a Domenico Pecori.
> P.S. Visitato il quadro del Pecori in Arezzo nell'Agosto del 1900 ho trovato che esso è dipinto a fresco, alquanto danneggiato e che la sua fattura non offre elementi di confronto per dedurre l'identificazione del mio quadro.[391]

Altri elementi sono subentrati nelle riflessioni del collezionista, che continua a consultare le fonti a sua disposizione. Lo scarto si produce leggendo che Pecori «fu compagno di certo Nicolò Soggi». Solo sulla base di quest'informazione, Bordonaro produce una nuova ipotesi, che iniziava ad andare di moda fra i conoscitori del tempo: il suo quadro potrebbe essere frutto di una collaborazione, per cui la parte centrale spetterebbe a Pecori, mentre i due santi a Soggi. In tutto questo, le altre tre fotografie che possiede, di dipinti attribuiti ai due artisti, non sono prese in considerazione. Il collezionista avverte qualche dissonanza quando nota una differenza cronologica fra le opere: «il mio quadro porta la data 1506 e quello di Arezzo del Pecori 1510 o 1512». Rafforzata in un primo momento l'idea, essa cade per una considerazione di ordine puramente visivo, da uno sguardo lanciato al dipinto: «la fattura del mio quadro esclude che fosse opera di due pennelli». Consultando il «Vasari» di Milanesi, il senatore rielabora le informazioni: non «risulta che i due pittori abbiano tenuto bottega insieme». E il giudizio di Vasari sulla «maniera» del Soggi, «secca e stecchita», contribuisce a dissipare la proposta di attribuzione del dipinto alle due mani. Solo ad Arezzo, nell'agosto del 1900, davanti al dipinto in questione, Bordonaro scopre che la foto rappresenta un «a fresco» e l'iniziale ascrizione «ragionevole» a Pecori si infrange contro l'evidenza. E chissà se in questo soggiorno aretino, a Bordonaro rimane ancora il tempo di perlustrare le chiese, solamente al fine di ammirare le opere e di stendere qualche nota, come era successo a Modena dodici anni prima, davanti al Mazzoni e al Begarelli. Nella chiesa di San Francesco, avrebbe potuto incontrare gli affreschi di Piero della Francesca, ma è anche possibile che nel frattempo il senatore sia cambiato. Ora vedrebbe tutti i limiti di quell'approccio amatoriale, abbandonato per perseguire un fine più specifico: «dedurre l'identificazione» dei suoi quadri.

---

389. Cancellato: «mi».
390. Cancellato: «abbia».
391. Tutti i documenti citati sul dipinto di Mainardi sono conservati in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 19.

L’accesso degli studiosi a villa Bordonaro è garantito anche da Salinas:

4 febbraio 1901[392]
Dr. C. Hofstede de Groot
Critico d’arte presentatomi dal
Prof. Salinas[393]
La Haye Heerentstraat 4[394]

Non si tratta di un visitatore qualunque. Hofstede de Groot (Dwingeloo, 1863-Amsterdam, 1930) è il maggiore conoscitore di pittura olandese del Seicento in circolazione in quegli anni. Molte attribuzioni incerte di dipinti che Bordonaro aveva acquistato negli anni vengono ratificate o riviste dallo studioso nel suo monumentale repertorio, pubblicato in più volumi a inizio Novecento, il *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jarhundert*, punto di riferimento insuperato per gli studi. Hofstede de Groot riconosce in un dipinto Bordonaro, una *Scena di osteria* firmata da Cornelis Dusart, una copia da un’opera di Adrian van Ostade alla «Bridgewater House» di Londra.[395] Oppure, a proposito di una *Processione del martedì grasso* (tav. LXXXI), acquistata a Napoli nel 1891 da un mercante di nome Gaetano Pepe, Bordonaro ha riportato l’attribuzione corretta, avanzata dallo studioso, nel retro di una foto: «Il Dr Hofstede de Groot la crede di Adrien Van de Venne». In questo caso, il dipinto olandese in collezione Bordonaro è effettivamente l’originale da cui discendono varie derivazioni, poi passate al vaglio degli studi.[396] Le opinioni del conoscitore sono spesso

392. A matita.

393. A matita.

394. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. «biglietti da visita».

395. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis* cit. nota 193, III, Esslingen-Paris, Neff, 1910, pp. 409-410.

396. Adriaen Pietersz. van de Venne è uno dei primi pittori olandesi del Seicento cui si dedica una monografia (D. Franken, *Adriaen van de Venne*, Amsterdam, Van Gogh, 1878). Ma è solo con la dissertazione inaugurale di Gerhardus Knuttel, centrata sulla *Pesca delle anime* del pittore (Amsterdam, Rijksmuseum, 1614, inv. SK-A-447), che compare il dipinto Bordonaro, noto grazie alla fotografia Alinari, e una versione simile a Londra, nella collezione Holzapfel: G. Knuttel, *Das Gemälde des Seelenfischfangs von Adriaen Pietersz. Van de Venne*, Dissertazione inaugurale, Haag, Martinus Nijhoff, 1917, p. 77, n. 39. A. Plokker, *Adriaen Pietersz. Van de Venne (1589-1662) de grisailles met spreukbanden*, Leuven-Amersfoort, Acco, 1984, pp. 125-126, n. 44, fig. 44a, cita una serie di quattro dipinti di soggetto simile al dipinto Bordonaro: si tratta della *grisaille* passata presso Nicolan e associati, a Berlino, il 23 marzo 1909 (lot. 132), firmata sulla bandiera (40 x 83 cm); di un olio conservato al Museo di Emden firmato e datato 1632 (n. 41; 34 x 328 cm); di una *grisaille* passata a distanza di pochi anni da Christie’s a Londra (11 aprile 1930, lot. 70; 27 febbraio 1931, lot. 32; 38,7 x 61,2 cm); di un dipinto del Rijksmuseum (inv. A1931, 73 x 92 cm). Nel catalogo della mostra *Masters of Middelburg. Exhibition in the honour of Laurens J. Bol*, catalogo della mostra (Amsterdam, Waterman Gallery, marzo 1984), a cura di N. Bakker, I. Bergström, G. Jansen, S. H. Levie, S. Segal, Amsterdam, Waterman, 1984, pp. 284-285, n. 84, è pubblicato un dipinto che viene identificato dubitativamente nell’opera menzionata da Knuttel nel 1915 in collezione Holzapfel a Londra. Un altro dipinto non identico, ma con molti punti in contatto con la versione Holzapfel, si trovava nel 2015 presso l’antiquario di Amsterdam Bruil & Brandsma.

accolte negli scritti del senatore, anche perché la sua conoscenza in materia di Seicento olandese avanza di poco nel corso del tempo. Talvolta, le proposte attributive di Hofstede de Groot sui dipinti Bordonaro non hanno retto al corso degli studi, come nel caso di un *Interno di una stalla* (tav. XCIV) che lo studioso aveva assegnato ad Aelbert Cuyp, anche in virtù di un monogramma, ma che oggi va considerato un'opera del meno celebre Abraham Pietersz van Calraet.[397]

Oppure, intuizioni che non hanno trovato posto nel suo repertorio si riscoprono oggi in archivio: in una scheda dattiloscritta fra le sue carte, conservate all'Istituto Reale Olandese di Storia dell'arte, c'è un accenno a un dipinto Bordonaro, che rappresenta *Gesù Bambino e San Giovannino che si baciano* (tav. CXVII). Il senatore lo aveva acquistato a Firenze, dal conte Guidi, nel 1892 e considerava l'opera, troppo generosamente, di Sofonisba Anguissola.[398] In realtà, si tratta di un debole pittore fiammingo di pieno Cinquecento, che riprende un celebre tema di area leonardesca, come ritiene lo studioso olandese.[399] Il caso critico più complesso, fra quelli che Bordonaro e Hofstede de Groot dovettero discutere, riguarda il *Ritratto di giovane* (tav. LXIX), che Goldschmidt aveva attribuito a Carel Fabritius, smentendo un'iscrizione che sfoggia il nome di Rembrandt. Agnew aveva evocato un altro grande maestro del Seicento olandese, Frans Hals. Poco dopo il 1897,

---

397. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis* cit. nota 193, II, Esslingen-Paris, Neff, 1908, p. 160. Il primo ad accorgersi che dietro le iniziali AC, oltre a opere autografe del celebre Aelbert Cuyp, si celava anche il *petit-maître* Calraet è Frits Lugt nel 1915: spetta a Laurens J. Bol aver riepilogato efficacemente la *querelle* che scoppia fra Abraham Bredius (che sviluppa l'intuizione di Lugt) e Hofstede de Groot, fermo alle posizioni del suo repertorio, nelle prime due annate della rivista *Oude Kunst* (L. J. Bol, *II. Twee herontdekte Dorrechtse meesters: Abraham van Calraet en Abraham Susenier*, in *'Goede Onbekenden'. Hedendaagse herkenning en waardering van verscholen. Voorbijezien en onderschat talent*, Utrecht, Tableau, 1982, pp. 14-15). Le pose del cavallo bianco, pezzato nelle zampe, e dello stalliere che trattiene la briglia del dipinto Bordonaro coincidono fino alla sovrapposizione con la parte di sinistra di un dipinto al Boijmans-van-Beuningen Museum di Rotterdam, dove è rappresentato un *Interno di stalla con due cavalli grigi* (inv. 1395, 31,4 x 40 cm). Al momento delle analisi in occasione di un restauro, le iniziali AC del dipinto di Rotterdam, in basso a sinistra, si rivelano apocrife e si ritrovano invece, in basso al centro, le iniziali con cui si firma Calraet: APK, ossia Abraham Pietersz. Kalraet (articolo redazionale, con estratti di F. Schmidt-Degener, *Kalraet in Boijmans*, «Oude Kunst», IV, 1918-1919, pp. 285-291: 285 e figg. 1-2 per il dipinto prima e dopo il restauro).

398. «Catalogo dei Quadri», n. 167.

399. La *fiche* dattiloscritta di Hofstede de Groot (baknummer: 104, fichenummer: 1188565) è consultabile nel sito rkd.nl: «Richtig van Gossaert. Die beide kussende kinderen die ock in het Mauritshuis zyn, maarschynlyk gedaan naar het exemplaar te Napels. Heet Florentysche school van de 16e eeuw. In der verzameling Bordonaro is ook neg een exemplaar, maar zwakker en met meer afwykingen. (Museum te Palermo, 56)»; nella traduzione dello scrivente: «Davvero di Gossaert. I due bambini che si baciano che sono anche al Mauritshuis, sono probabilmente copia dalla versione di Napoli. Nella collezione Bordonaro si trova un altro esemplare, ma più debole e con più deviazioni. (Museo di Palermo, 56)». Il dipinto conservato al Mauritshuis dell'Aja, a cui fa riferimento lo studioso, è oggi attribuito alla bottega di Joos van Cleve (39 x 58 cm, inv. n. 348). Il tema, di origine leonardesca e approdato precocemente in area fiamminga, ha una grande fortuna a inizio Cinquecento (F. Moro, *Spunti sulla diffusione di un tema leonardiano tra Italia e Fiandra sino a Lanino*, in *I leonardeschi a Milano* cit. nota 321, pp. 120-140; L. Traversi, *Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano" tra "leonardismo italiano" e "leonardismo fiammingo"*, in «Raccolta Vinciana», XXVII, 1997, pp. 373-437).

Bordonaro aveva annotato, nel retro di una foto, un'informazione preziosa che aveva scovato in un libro appena edito: «Nel Museo di Rotterdam esiste un ritratto simile al presente ma senza cappello, già attribuito a Rembrandt ed ora riconosciuto a Fabritius la cui firma fu scoperta nel ripulire il quadro (vedi La Hollande par Lafenestre et Richtenberger ove è riprodotto il quadro a pag. 16 Libreria XII C. 41)» e in basso il ricordo «far venire fotografie del quadro di Rotterdam museo».[400] *La Hollande* di Georges Lafenestre e Eugène Richtenberg appartiene a una serie felice di volumi dove sono catalogati i capolavori di pittura conservati nei principali musei europei. L'*Autoritratto* di Fabritius a Rotterdam compare in un'illustrazione di buona qualità e la scheda è corredata da una riproduzione della firma. In seguito, nel suo repertorio, Hofstede de Groot segnala il ritratto Bordonaro come copia del *Ritratto* di Rotterdam di Fabritius, e nota la variante del cappello. Nel dipinto palermitano, che ha visto dal vero, lo studioso segnala una firma di Fabritius in alto a destra: un'indicazione che sarà tralasciata in seguito.[401] Ma si tratta davvero di una copia dall'*Autoritratto* di Rotterdam o di una variante coeva, magari redatta da un altro Fabritius, come il fratello Barent? Stefano Bottari, nel primo numero di *Critica d'arte* nel 1935, dedica un articolo al dipinto, nella convinzione che il ritratto Bordonaro sia «un altro autoritratto del Fabritius, dipinto però in un periodo anteriore di circa una decina d'anni».[402] Eppure, nelle pubblicazioni successive sul grande pittore, scomparso a soli trentadue anni per lo scoppio di una polveriera a Delft, non si è dato credito alla posizione di Bottari.[403]

Un altro piccolo studio monografico condotto da Bordonaro riguarda Giovanni Battista Naldini. L'interesse si accende su certe opere del pittore che sarebbero giunte a Palermo *ab antiquo*, ma di mezzo ci sono sempre i dipinti acquisiti:

---

400. Note nel retro della foto del dipinto di Fabritius, conservata in BVCB. Sempre in biblioteca si trova il volume di G. Lafenestre, E. Richtenberg, *La peinture en Europe. La Hollande*, Paris, Société Française d'Éditions d'Art, 1897, a p. 16 si trova la riproduzione dell'*Autoritratto* di Rotterdam di Fabritius.

401. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis* cit. nota 193, I, 1907, p. 580: «Eine durch Hinzufüngung einer Mütze etwas veränderte Kopie befindet sic hunter Rembrandts Namen in der Sammlung Chiaramonte-Bordenaro [sic] in Palermo. Rechts oben bezeichnet fabritius».

402. S. Bottari, *Un ritratto di Carel Fabritius*, «Critica d'arte», I, 1935, p. 50.

403. Si torna sostanzialmente alla posizione di Hofstede de Groot con Cristopher Brown, autore della prima monografia sul pittore. L'autore considera il dipinto Bordonaro una «painted copy (with added hat)» dall'autoritratto di Fabritius a Rotterdam: C. Brown, *Carel Fabritius. Complete Edition with a* catalogue raisonné, Oxford, Phaidon, 1981, p. 123. Il catalogo di Brown è severamente restrittivo, con otto opere firmate, tre attribuite e venticinque respinte. Sulle stesse posizioni, cfr. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* cit. nota 133, II, 1983, p. 985, fig. a p. 983. Il ritratto Bordonaro è menzionato, come «attributed to Carel Fabritius», in *Rembrandt after three hundred years. An Exhibition of Rembrandt and His Followers*, catalogo della mostra itinerante (Chicago, The Art Institute, 25 ottobre-7 dicembre 1969), a cura di C. C. Cunningham, J. R. Judson, E. Haverkamp-Begemann, Chicago, The Art Institute, 1969, pp. 53-54, n. 39. L'*Autoritratto* di Rotterdam sovrasta, in termini di qualità, il dipinto Bordonaro, ma i punti in comune fra le due opere non mancano, a partire dal modo spavaldo di concepire un volto e un abbigliamento – una camicia bianca, sotto una giacca marrone, con un colletto a sbuffo – fino alla distribuzione delle luci e delle ombre, memore della pittura di Rembrandt.

Opere di Battista Naldini
in Roma

Il Baglione cita le seguenti:
Nella Chiesa di S. Giovanni Decollato e della Misericordia colorì in fresco la 2ª cappella a manca con vari santi e sull'altare il Martirio di S. Giovanni Evangelista entro la caldaja di olio bollente[404]
Nella Chiesa di S. Luigi dei Francesi l'ultima cappella a man dritta vicino la sagrestia – sull'altare S. Giovanni Evangelista con libro in mano in maniera scura e di rilievo[405]
Nella Chiesa alla Trinità nella 1ª cappella a dritta (degli Altoviti) il battesimo di N. S., le facciate del muro a fresco e così la volta ed il resto rappresentando il ballo d'Erodiad, la decollazione di S. Giovanni ed altre azioni del precursore.[406]

All'Eremo di Camaldoli
Due quadri di cui parla il Baldinucci senza però descrivere il soggetto (vedi approfondimenti)
Lo stesso Baldinucci e l'Orlandi parlano di quadri del Naldini a Palermo senza dir dove né quali.
Il Borghini nel Riposo pag. 613 e seg. fa la descrizione completa delle opere del Naldini e per quadri di Camaldoli dice: (edizione 1584) "E nell'Eremo di Camaldoli fece due tavole che mettono in mezo la porta che passata dal Coro al tramezo della Chiesa nelle quali si vede la visitazione della Nostra Donna, e la medesima sedere con molti santi attorno". Per i quadri di <u>Palermo</u> così dice: "Fece poi due tele a olio S. Tommaso quando tocca le piaghe a Cristo, e la Vergine gloriosa con le Marie e altre figure, che piangono morto il Salvatore del Mondo; le quali opere da Giovanbattista Cini furono mandate a <u>Palermo</u>"
23 Luglio 1900_ Eremo di Camaldoli. Esistono due quadri che per le dimensioni avrebbero potuto fiancheggiare la porta del tramezzo che dà nel coro, rappresentanti <u>Madonna con Bambino fra santi</u> e <u>Visitazione della Madonna</u>. Il primo nell'altare entrando a sinistra in chiesa e l'altro in una cappella a sinistra guardando[407] detto altare. Però il primo su tavola è della scuola di Andrea del Sarto e forse di lui altro molto riescito; il secondo su tela è cosa di pittore da strapazzo della fine del 1600. Il quadro di Andrea o della Scuola rappresenta la Vergine seduta con bambino alla sua destra S. Romualdo genuflesso, dietro in piedi S. Girolamo e 2 angeli sopra; alla sua sinistra S. Benedetto genuflesso, dietro in piedi Sª Lucia e sopra un angelo. Bel colore fuso. Alquanto restaurato.[408]

404. Alcuni commenti sono aggiunti a penna, in caratteri più minuti, in un momento successivo alla visione delle opere dal vero. Accanto al primo paragrafo: «Veduta mediocre fattura».
405. Aggiunto in seguito: «(non esiste più)».
406. Aggiunto in seguito: «(Non vi scorgo tratti di somiglianza coi miei quadri)».
407. Cancellato: «entran».
408. Tutto il paragrafo sembra redatto il 23 luglio 1900 stesso, a matita. L'elenco riporta: «Camaldoli. Eremo. Chiesa. Visitazione di N.ª S.ª. N.ª S.ª seduta con attorno molti santi (non esiste più)».

N. B. La maniera del Naldini assai simile a quella di Bronzino non presenta alcuna analogia coi due quadri che mi preme identificare.[409]

In questo caso gli interessi di Bordonaro si allargano: qui il senatore non è solamente interessato a studiare un'opera acquisita, ma tenta di definire la personalità stilistica di un pittore. Quando consulta le fotografie, ormai si squadernano davanti a lui interi periodi storici, che può rivedere a largo raggio. Il metodo dei conoscitori era stato assimilato dal collezionista palermitano, tanto che fra i suoi appunti si trovano molti elenchi di opere, oltre a quello qui riportato su Naldini. E si sovrappone il problema irrisolto di Pecori. Bordonaro cerca nuovamente di costruirsi un'idea propria del *corpus* di un pittore ma si trova costretto a constatare che «impossibile riesce precisare quale sia l'opera autentica del Pecori»:

[…]

Domenico Pecori

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Arezzo | (A) | 1 Chiesa S. Bernardo | Madonna fra Santi | ? |
| | | 2 id S. Domenico | Sª Mª Maddalena | ? |
| | | 3 id S. Agostino | La Circoncisione | |
| | | 4 Pinacoteca | Vergine in gloria con angioli | |

N. B. I ? sono nelle fotografie di Alinari che ha riprodotti tutti quattro i quadri

Le opere note di Masolino da Panicale sono i freschi di Castiglione Olona[410]

(visitato a 10 settembre 1900)
(A)
Nessuna omogeneità esiste fra i quadri di queste tre chiese onde impossibile riesce precisare quale sia l'opera autentica del Pecori. Quella N° 1 (affresco) sente il fare della Scuola fiorentina Quattrocentista. Così pure il N° 2 su tavola che ricorda piuttosto lo stile di Luca Signorelli ed è fine. Il N° 3 (tavola) assai bella rivela l'influenza diretta Raffaellesca della prima maniera e parrebbe un Pinturicchio. Il N° 4 (da gran strapazzo – In conclusione il Pecori è per me ancora un mito non conoscendo alcun di lui quadro attribuito.[411]

---

409. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 20.
410. A matita.
411. La data e la nota A, scritte con inchiostro diverso, evidentemente sono state redatte in un mo-

Fig. 117. Francesco Bianchi Ferrari, *Crocifissione con i Santi Girolamo e Francesco*. Modena, Galleria Estense

Bordonaro ritorna a Modena il 29 settembre 1901: ce lo assicura una nota nel retro di una foto Anderson che gli permette di studiare una *Crocifissione* della Galleria Estense (fig. 117). La didascalia proponeva un'attribuzione dubitativa a Bianchi Ferrari, autore su cui Bordonaro aveva già riflettuto, a proposito della *Santa Cecilia* della Cattedrale di Palermo. Era una buona occasione per ritornare sul punto e nel definire la maniera dell'artista – stavolta il parere vira verso Ercole de' Roberti – la breve prosa diviene più espressiva del solito:

mento successivo. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 20.

Fig. 118. Lattanzio Gambara, *Deposizione nel sepolcro*. Firenze, Palazzo Pitti, Appartamenti Reali

> Modena 29 Settembre 1901
> Questo quadro di grandi dimensioni si dice che sia attribuito prima ad Ercole Roberti. Ha colorito vivace ed il colore è dato fieramente e con grossezza e fluidità di pennello. Disegno duro e tagliente. I corpi nudi sembrano spolpati a guisa di mummie. Composizione alquanto confusa. Nel complesso esso somiglia al fare di Tura e del Cossa ma assai meno fine.

In questi anni di affinamento sugli studi, il senatore va accarezzando l'idea di dotare la sua collezione di minimi apparati illustrativi. Ne sono prova le targhette in ottone, con incisi i nomi degli autori dei dipinti, ritrovate in una soffitta di villa Bordonaro: un tempo, erano fissate al centro delle cornici. Questo desiderio di perfezionare la fruizione delle opere della sua collezione attraverso semplici accorgimenti espositivi era stato generato da

un certo rinnovamento di interesse per la museografia, in visite a mostre e musei che si vanno intensificando. Bordonaro va regolarmente in Toscana, e non manca di stendere note sulle opere che studia. Visita Palazzo Pitti, dove probabilmente è tornato varie volte nel corso del tempo e ha potuto notare cambiamenti nella disposizione delle opere, con uno scopo preciso. Sa che lì si trova un dipinto molto simile a una *Deposizione nel sepolcro* di Lattanzio Gambara che ha acquistato a Pisa nel 1886, dal mercante Oreste Orsolini (tav. XCI). Il senatore aveva infatti trovato notizia di un dipinto proveniente dalla chiesa di Santo Stefano, in piazza dei Cavalieri a Pisa, eseguito dal pittore bresciano. Una nota ritrovata nel retro di una foto della sua *Deposizione* chiarisce le tappe del suo studio:

> Nel Rosini tomo V trovo un'incisione a contorni di una pittura di Lattanzi Gambara (che dice essere stata nella chiesa di S. Stefano a Pisa ed ora passata nella Galleria di Firenze) rappresentante la deposizione simile composizione alla mia attribuita a Carracci. In quella vi son 7 figure e nella mia 5. Notevole che la posizione del Cristo colla tomba ed accessori, non che la persona che tiene i piedi di questo e le due Marie sono identiche per atteggiamento e disegno. Intanto nessun quadro del Gambara trovo nei cataloghi delle tre maggiori Gallerie di Firenze (Pitti, Uffizi, Accademia). È importante per me la ricerca di cotesto quadro di cui parla anco il Morrona (vol. 3 pag. 37). Il Gambara (1541 † 74) è di Brescia allievo pria di Romanino e del Campi, studiò Polidoro, è corretto nel disegno, brillante nel colorito che arieggia quello dei Veneti. Pittore di grande valore ed i suoi affreschi nella Cattedrale di Parma rivaleggiano con quelli di Correggio.[412]

Poi prosegue, con grafia più minuta:

> Ridolfi vol I p. 361 parla di una deposizione nella chiesa di S. Pietro in Cremona ridotta a pala d'altare con l'aggiunta della figura di Nicodemo e Gioseffo fatti da Luca Catapeno cremonese – più di altra deposizione nella terra di Frontignano a 12 miglia da Brescia.

La conclusione è redatta in seguito alla visita di Palazzo Pitti:

> (Firenze 8 Ott 1901) Il quadro della Deposizione di cui sopra proveniente da Pisa trovasi nell'Appartamento Reale a Pitti (sala da ballo della Regina). È più condotto e studiato del mio specialmente nel disegno della istericità, ha delle varianti oltre quelle su accennate, fra cui la testa del Cristo si pone meno in iscorcio che nel mio.

---

412. Questa e le note seguenti sono redatte nel retro di una foto conservata in BVCB, in una cartella denominata da Bordonaro «Galleria di Villa Carlotta (Fotografie per Viaggio)». Il dipinto Bordonaro è considerato una copia da G. Cirillo, G. Godi, *Lattanzio Gambara a Parma*, «Parma nell'arte», 1989-1990, pp. 73-108: 101; M. C. Rodeschini Galati, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1990, p. 276; M. Tanzi, *Lattanzio Gambara nel duomo di Parma*, Torino, Allemandi, 1991, p. 29, nota 80; A. Loda, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2002, pp. 128-129, n. 90.

Fig. 119. Neri di Bicci, *Crocifissione*. Castiglione Olona, Museo della Collegiata

In una cartellina, Bordonaro aveva infatti sistemato le «fotografie da viaggio» dei suoi quadri, materiali di lavoro che poteva utilizzare per prendere appunti dopo aver osservato le opere dal vero. Sono segni di un perfezionamento in corso, nei metodi di indagine. Oggi la *Deposizione* Bordonaro è considerata una derivazione da un'opera di Gambara per la chiesa di San Pietro al Po di Cremona, ma è un dipinto acquistato a Pisa, come la versione di Palazzo Pitti (fig. 118), che proviene dalla chiesa di Santo Stefano in piazza dei Cavalieri. È una coincidenza curiosa: la stessa provenienza lascia credere che anche la versione Bordonaro sia un prodotto della bottega di Gambara destinato a un'altra chiesa pisana. E in questo caso, per il nostro collezionista, conta anche il fatto di aver contribuito alla revisione di un'attribuzione di un dipinto che si trova in un museo fiorentino, come annota con un certo orgoglio nel retro della foto Brogi del quadro di Palazzo Pitti:

> Questo quadro già attribuito a Van Dyck fu fatto da me restituire al suo vero autore Lattanzio Gambara sulla asserzione del Rosini nella sua Storia della Pittura in Italia ed in occasione

Fig. 120. Bernardo Daddi, *Madonna con il Bambino e i Santi Pietro e Ambrogio*.
Firenze, Galleria degli Uffizi

> dello studio che facevo del mio quadro del mio quadro [*sic*] del Gambara, già ritenuto di Caracci, e che è una replica variata e ridotta del presente quadro.
>
> 1° Novembre 1904

Ma torniamo all'ottobre del 1901. Il giorno dopo, è la volta di una visita alla Galleria dell'Accademia. L'interesse per una *Crocifissione* assegnata a un ignoto pittore del Quattrocento non sembra motivato da confronti con opere di sua prorpietà (fig. 119):

> (Firenze 9 Ottobre 1901). Il presente quadro è collocato accanto ad un Neri di Bicci che supera per vigoria di disegno e di colorito. I panneggiamenti son ricchi, sobri e razionali, le estremità nodose quantunque poco modellate. La luce arbitrariamente scompartita, rende confusa la composizione. I visi degli uomini sono di color bruno scuro a far contrasto singolare con quelli scialbi delle donne. Un particolare degno di nota si è il taglio accentuato delle palpebre superiori [Bordonaro ha disegnato con una linea una palpebra] le quali sono duramente illuminate e quindi fanno staccare il bulbo dell'occhio entro il cavo che resta in ombra.

Nello stesso mese, Bordonaro mette a segno un colpo inaspettato: acquista, per la somma irrisoria di 270 lire, una *Madonna con il Bambino* che Charles Loeser attribuirà niente di meno che a Giotto (tav. CXIV). Nel retro della foto Anderson che riproduce il trittico di

Daddi agli Uffizi (fig. 120), Bordonaro annota: «Confrontare colla mia Madonna Giottesca. Ritengo la mia sia del Daddi». Così nel catalogo, e con continuità inderogabile, il riferimento mantenuto dal senatore sarà a Bernardo Daddi. L'acquisto è ricordato, sempre in catalogo: a Firenze, nell'ottobre del 1901, «per mezzo di Vincenzo Ciampolini da una signora». Una riproduzione fotografica amatoriale è stata richiesta dal senatore al suo genero, e al retro di una foto è affidato un pensiero elaborato qualche anno dopo a Firenze, dopo una visita agli Uffizi:

> Questa Madonna rassomiglia alquanto per l'impressione generale al N. 26 della Galleria degli Uffizi a quella del trittico di Daddi Bernardo che operava nel 1324. Il colorito è presso che simile, ma l'atteggiamento tanto della Madonna quanto del bambino, è più grazioso ed elegante nel quadro presente. In questo gli occhi della Madonna sono più socchiusi e profondi, il naso più allungato, le mani più finemente modellate, l'ovale del viso più oblungo. Nella presente pittura le dita delle mani della Madonna sono meno lunghe di quelle del quadro del Daddi, mentre invece più lunghi sono quelli del piede del bambino. L'insieme del presente quadro seduce per un non so che di fine e delicato.
>
> Firenze 28 Ottobre 1903

Il rapporto di Bordonaro con questa sua opera era quindi tutt'altro che freddo, mentre i conoscitori che hanno potuto studiare il dipinto si sono limitati a derogare lievemente rispetto all'attribuzione sostenuta anche dal collezionista. Oltre a ribadire il riferimento a Daddi, Berenson ha osservato, in un appunto conservato ai Tatti, che l'opera era «close to Ambrogio Lorenzetti».[413] Un'altra fotografia del dipinto è stata scattata dalla ditta di Prudence Cuming e risale a un momento collocabile fra anni Settanta e Novanta, quando i Bordonaro pensano di alienare l'opera. In questo frangente, la fotografia eseguita per esigenze di mercato passa fra le mani di Zeri, che nelle cartelle della sua fototeca la classifica sotto il nome di Daddi.[414] Sarà necessario condurre specifiche ricerche in merito a quest'opera, importante per la collezione e forse anche per la storia dell'arte più in generale - anche a vederlo in fotografia, si ha l'impressione che avesse ragione Loeser.[415]

---

413. I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers, note di lavoro, 1908, «Palermo, Baron Chiaramonte Bordonaro», 4. Per la nota di Bordonaro: «Catalogo dei Quadri», n. 419.

414. La foto di Prudence Cuming si conserva nella fototeca Zeri (inv. 135541).

415. Il punto di riferimento più forte per la *Madonna* Bordonaro sembra essere il polittico di Raleigh, la cui ricostruzione è ancora problematica: D. Steel, in *Florence at the Dawn of the Renaissance. Painting and illumination 1300-1350*, catalogo della mostra (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 13 novembre 2012-10 febbraio 2013; Toronto, Art Gallery of Ontario, 16 marzo-16 giugno 2013), a cura di C. Sciacca, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 24-28). Gli scomparti hanno singolari coincidenze con il dipinto palermitano, soprattutto in termini di dimensioni (misurano ciascuno 62 x 42 cm) e presentano delle iscrizioni in caratteri pseudo-cufici nelle aureole e lungo i bordi.

Capitolo quinto

# LE DELUSIONI DI UN SENATORE

Illustrissimo Sig. Senatore

In seguito al suo cortese invito a mandarle il quadro del Canaletto ho dato ordine al mio bravo falegname, imballatore, di mandarlo a grande velocità, in porto affrancato al suo indirizzo a Palermo. Poi che deve esserne stato spedito il giorno 16 a quest'ora dovrebbe essere poco lontano da casa sua. Spero giungerà in buono stato e che non Le abbia a dispiacere, essendo d'altronde benissimo conservato. Attenderò quindi altro pregiato suo scritto nel quale Lei mi significhi la sua impressione.

Qualunque sia la decisione ch'Ella sia per prendere in proposito io Le debbo gratitudine sincera per la deferenza colla quale Lei è venuto incontro alla mia domanda. Capisco benissimo poi le ragioni che in massima La trattengono a questi chiari di luna di far nuovi acquisti per la sua raccolta e mi dolgo spesso alla mia volta che il nostro Governo invece di procurarsi degli alleati pel salvamento delle opere d'arte nei privati colti e ben pensanti, non abbia saputo farne altro che alienarli e disgustarli, com' è il caso di V. S. I. Il male certamente stà in ciò, che gli interessi dell'arte non si propugnano con amore, ma semplicemente con mire burocratiche, di pernicioso effetto.

E così dicendo non mi rimane pro oggi se non porgerle i miei distinti ossequi e professarmi di V. S. I. devotissimo

Gustavo Frizzoni

Indirizzo del mio nuovo domicilio
Milano Via Cusani 18

21 Aprile 1907[416]

Questa lettera di Frizzoni non è tanto importante per l'offerta di una *Veduta* di Canaletto, che entrerà effettivamente a far parte della collezione Bordonaro (tav. CXXXV).[417] È più significativo semmai il rimbrotto contro «il nostro Governo», che «invece di procurarsi degli alleati pel salvamento delle opere d'arte nei privati colti e ben pensanti, non abbia

416. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 43.

417. Si tratta, con ogni probabilità, di uno dei dipinti della collezione venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri verso il 1950. Un dipinto identico si conserva a Woburn Abbey: è una delle ventiquattro *Vedute di Venezia* di Canaletto acquistate a Venezia da Lord John Russell, quarto duca di Bedford, presso l'agente del pittore John Smith, fra il 1733 e il 1736. Il dipinto è noto grazie a una fotografia Kodak, in bianco e nero, e un negativo a colori che si conservano nella Fototeca Zeri (inv. 277392, 277393).

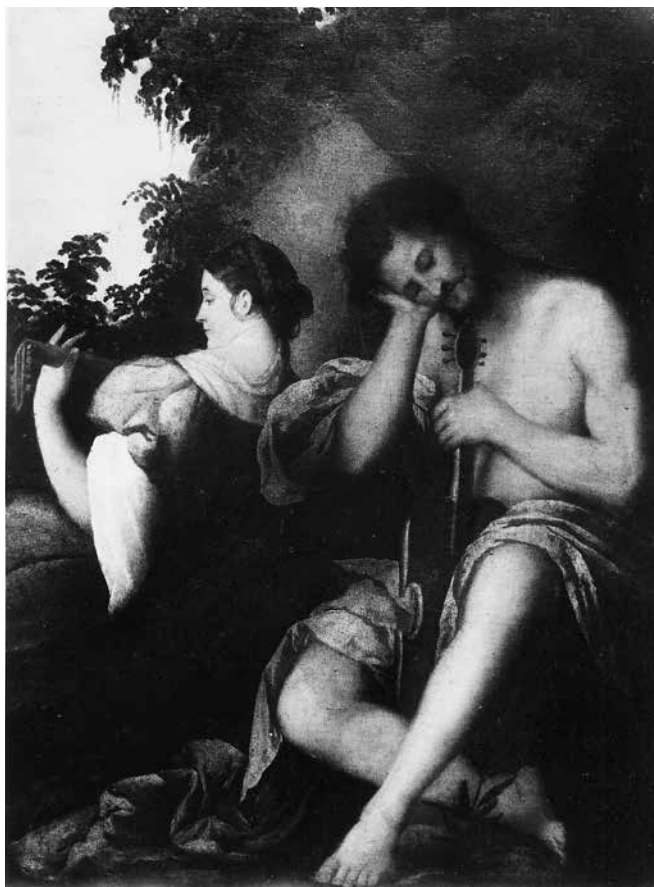



Fig. 121. Giovanni Cariani, *I musici*. Bergamo, Accademia Carrara

saputo farne altro che alienarli e disgustarli, com' è il caso di V. S. I.». Dal tono della lettera, si direbbe che i due senatori condividano alcune opinioni di fondo riguardo la vita politica del Paese, ma gli scambi saranno stati a tutto campo. Si può per esempio sospettare che vi sia lo zampino di Frizzoni nell'invio di molte riproduzioni di dipinti eseguite dal fotografo bergamasco Taramelli, che si conservano a villa Bordonaro. E anche le note nel retro delle foto – «Attribuito a Giorgione ma ritenuto da molti di Giovanni Cariani» (fig. 121); «Segnato e datato 1516 (proveniente dalla Chiesa di San Piero in Colle Aperto)» (fig. 122) – non sembrano di mano del senatore, potrebbe esser stato Frizzoni a fornire al collezionista palermitano le coordinate essenziali per orientarsi sui dipinti.

E dunque, perché Frizzoni crede che Bordonaro sia stato «alienato» e «disgustato» da recenti fatti parlamentari? A questa domanda si può provare a rispondere vedendo cosa è successo negli ultimi tempi. Nel 1896, Crispi usciva definitivamente di scena dalla vita politica italiana e si aprivano nuove prospettive per chi aveva ostinatamente avversato il socialista

Fig. 122. Antonio Boselli, *San Lorenzo fra i Santi Giovanni Battista e Barnaba*. Bergamo, Accademia Carrara

di Ribera. Il compito di guidare il governo, sostenuto dalla Destra storica, toccava ora al palermitano, e aristocratico, marchese di Rudinì. Difficile immaginare una personalità politica più gradita a Bordonaro, che avrà salutato con gioia la sua elezione alla Presidenza del Consiglio, visti anche i rapporti di vicinanza documentati da alcune lettere. Fra il 17 e il 24 aprile 1896, in risposta a una richiesta di una quota associativa da versare per il *Corriere dell'Isola*, Rudinì invia un vaglia di mille lire al senatore.[418] Proprio in quel mese, una misura fortemente repressiva come il commissariato civile veniva istituita in Sicilia per Regio decreto: per un anno, le principali funzioni politiche e amministrative sarebbero state avocate a un incaricato del ministro degli Interni. Per questo ruolo viene scelto Giovanni Codronchi, un conte di Imola già noto per le sue posizioni reazionarie. Dopo i primi passi in ambito locale, questo esponente della Destra romagnola era diventato un alfiere dei provvedimenti speciali per la Sicilia del 1875, e poi si era guadagnato una reputazione di austero avversario del clientelismo socialista, come prefetto, prima a Napoli e poi a Milano.

418. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 15.

Il fronte dei politici palermitani accoglie con un certo sospetto la nomina, come traspare dalle parole di un «amico» di Bordonaro, il principe di Camporeale:

> 3-2-97
>
> Caro Amico
> Lessi stamane la tua lettera al Rudinì; egli crede che tu vedi le cose in nero; che egli ha impedito al Guicciardini di presentare alla Camera la sua bestiale legge sui patti agrari, etc.
> In sostanza chiacchiere e non traccia di una sincera e sentita assunzione della necessità di una azione coordinata e continua di governo a tutela e difesa degli interessi conservatori e della proprietà. Il Rudinì è fiacco e troppo preoccupato di alchimia parlamentare; ma che vuoi? Purtroppo in Italia non possiamo, pel momento sperare di meglio; anzi è fortuna che ci sia lui, giacché, se non altro, non si fa lui il paladino di idee socialiste.
> Del resto io credo che le elezioni generali manderanno alla Camera una maggioranza decisamente conservatrice, tanto che il Rudinì si troverà nella necessità di prendere una più netta e decisa interazione.
> Il Guarneri ed il Trabia mi scrivono di un banchettino che si vorrebbe organizzare con Codronchi e coi Deputati ministeriali e Senatori. Facciamolo pure, se così si vuole!
> Non sarò certo io che mi separerò dagli amici. Però se si tratta semplicemente di battere le mani al Codronchi e di fare atti di solidarietà con lui mi pare proprio che se ne potrebbe anche fare a meno. Certo se si potesse, associandovi il Codronchi, quale rappresentante al Governo, fare un'affermazione di conservatorismo, sarebbe tanto di guadagnato. Ma saremo sicuri di avere in questo caso assenziente il Codronchi che affetta di non essere e di non volere essere il Ministro dei Conservatori? E non è a temere qualche nota discordante da parte di qualcuno degli intervenuti? Sono dubbi che sottometto al tuo esame, ma dopo tutto se si crede che il far qualcosa possa essere utile e giovare io mi associerò e verrò. Omaggi alla Baronessa, ed a te una cordiale stretta di mano.
>
> Tuo affezionato
> Camporeale[419]

I giochi della politica non tardano a mutare rapidamente le carte in tavola, ed ecco che allo scadere del mandato di Codronchi come commissario civile, la partita elettorale volge a netto favore dei moderati. Eppure il legante di questi rapporti è estremamente fragile: Codronchi guadagna ancora una posizione da ministro della pubblica istruzione (settembre 1897), fino a un'estromissione dalla compagine governativa, voluta da Rudinì nel dicembre dello stesso anno. In quattro lettere di Codronchi a Bordonaro, scritte nell'arco di un mese, le tensioni di un'epoca sono accompagnate da relazioni pericolose, tessute con cura e apprensione:

419. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 12. Sul contesto storico, G. Barone, *Egemonie urbane e potere locale (1882-1913)*, in *Storia d'Italia. Le regioni* cit. nota 56, pp. 191-370: 285-294.

Roma 2 dicembre 99
Carissimo Amico
Ti ringrazai telegraficamente di avere ottenuto da Florio quell'atto di giustizia; e ti ringrazio ancora.
Debbo però avvertirti che mio fratello, il quale aveva ricevuto la lettera di licenziamento, non ha ancora avuto la revoca di quella disposizione. Vuoi dirlo al Commendator Florio, quando ritornerà costì?
Grazie; tante infinite, ed un affettuoso abbraccio,

Tuo affezionato
Codronchi[420]

«Florio» non è più il coetaneo di Bordonaro, che aveva condiviso un'ascesa politica, rivendicando strenuamente il diritto di tutelare i propri interessi. Ignazio *senior* è morto nel 1891, ora spetta a suo figlio, Ignazio *junior*, difendere le sorti della classe dirigente siciliana, ma i tempi, le idee e i comportamenti sono tutt'altri. È più scottante il contenuto delle seguenti di Codronchi a Bordonaro:

Roma 83 Arenula
10.12.99

Mio caro Amico,
Dunque io che feci arrestare i tre esecutori dell'assassinio, io che feci aprire il processo Notarbartolo, ho voluto salvare Palizzolo, perché mi rendeva dei servizi elettorali! Io ho trattato colla mafia in tutta la Sicilia, io ho incaricato Palizzolo di fare le elezioni amministrative di Palermo nel 1897; io lo nominai Grand'Ufficiale, mentre è notorio che non volli si nominasse, e il nostro amico lo nominò insieme ad Avellone il 20 gennaio 1898, ossia sei mesi dopo che ho abbandonato la Sicilia.
Così invece di lodi, non raccolgo che vituperi, alla testa dei quali sono i socialisti De Felice, Drago e compagnia. Ed ho querelato per diffamazione il primo.
Mi sfogo con te, che mi sei amico, dicendoti che la tua Sicilia ormai mi costa troppi dolori.
A proposito: tu sei parente di Tasca-Lanza: so che delle elezioni amministrative di Palermo del 1897, chiacchera troppo; e dovrebbe tacere per riguardo a sé stesso, e a Rudinì, se non a me. Diglielo con garbo.
Ti abbraccio.

Tuo affezionato amico
Codronchi

420. Tutte le lettere di Codronchi a Bordonaro si conservano in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 17.

Emanuele Notarbartolo, ex-direttore generale del Banco di Sicilia, era stato assassinato il 1° febbraio del 1893 sulla carrozza di un treno, ma il processo contro il presunto mandante, Raffaele Palizzolo, era stato autorizzato dalla Camera dei deputati solamente nel 1899. Al destino del Banco, già all'indomani dell'Unità minacciato dal progetto governativo di istituire una Banca nazionale, erano ancorate le possibilità di riuscita dell'economia siciliana. Il prozio, il padre e lo stesso senatore Bordonaro erano stati membri del consiglio di amministrazione, e il Banco aveva ripreso vigore nel 1868. Notarbartolo accedeva alla carica più alta dell'istituto nel 1876, con un passato da garibaldino alle spalle e una precoce svolta a Destra. Si era quindi avvicinato a Rudinì, fino a diventare sindaco di Palermo nel 1873. Palizzolo era invece un popolarissimo politico, in odore di mafia, e non si faceva di certo mistero del suo ruolo di mandante nel delitto. Anche lui si era schierato dalla parte di Rudinì, ed era entrato nel consiglio di amministrazione del Banco nel 1886: tappe di un'ascesa che lo avrebbe visto riconfermato nella carica di deputato del Regno per quattro legislature.[421] L'amministrazione che regge il Comune di Palermo dal 1897 al 1898 è stata guidata invece dal senatore Michele Amato-Pojero, che fra l'altro ha sposato una Chiaramonte Bordonaro, Eleonora. Passerà alla storia come una delle amministrazioni comunali più controverse, come traspare anche dai toni della lettera. E se Tasca Lanza, che abbiamo già incontrato nelle memorie di Goldschmidt, «chiacchera troppo», è meglio dirgli «con garbo» che «dovrebbe tacere». Codronchi serra così le fila dei moderati palermitani stretti attorno a Rudinì.

Roma 83 Arenula
12.12.99

Mio buon amico.
Sono tanti i dolori che il desseppellimento del processo Notarbartolo mi ha procurato, e mi procura, che ormai schiatto. Come parmi averti scritto, ha dato querela a De Felice.
Adesso ne sorge una nuova, inaspettata. Io ho invertita ad altra cosa una somma che Florio mi aveva dato pel Corriere dell'Isola!
Ormai ho ammazzato io Notarbartolo!
Evidentemente è la mafia che si vendica.
Fortunatamente ho la contabilità in regola, e posso difendermi ma io non posso dire che Florio mi diede quella somma, perché non volle si sapesse: né io, come ministro, posso dire di avere maneggiato danari per i giornali.
Ricordo anzi che partendo dalla Sicilia scrissi al Commendatore Florio, che allora ero a Salsomaggiore, esibendomi di mandargli i conti quantificativi. Ma mi pesa l'accusa. Se l'inviate,

421. Sul Banco di Sicilia e il delitto Notarbartolo, cfr. L. Azzolino, A. Blando, *Il consiglio di amministrazione, 1860-1992*, in *Storia del Banco di Sicilia*, a cura di P. F. Asso, Roma, Donzelli, 2017, pp. 494-518, e S. Lupo, *Storia della mafia*, (1993), Roma, Donzelli, 2004, pp. 121-174.

Florio permette che dica che ebbi la somma da lui; a te non lo permette, posso dire che s'ebbi da persona amica, e dimostrarne l'erogazione?
Sarà un bell'episodio di questo maledetto dramma quello di raccontare per filo e per segno quanto ebbe un giornalista, quanto i corrispondenti, quanto i telegrammi, quanto l'amministrazione.
O, se Florio consente, forse dire che la somma avuta da persona amica fu erogata come si doveva, e resomi il conto a uomini onorandi?
Sono, come vedi, fra l'incudine e il martello: da un lato l'indole mia mi consiglia di andare a fondo, la mia coscienza si ribella, dall'altro canto amici comuni mi dicono che come uomo di governo ed ex ministro non posso, e non devo rivelar nulla, i segreti di carica; né raccoglierò le manciate di fango che mi si scagliano addosso.
Consigliami tu; ma ci soffro, soffro come non puoi immaginare.
Ti abbraccio Tuo affezionato
Codronchi
Di quella lettera parla a Florio, ma non a Camporeale che è troppo ciarliero.

Nel corso dell'anno di cui stiamo riavvolgendo il filo, il processo Notarbartolo che si tiene a Milano porta nuovamente la mafia siciliana al centro del dibattito nazionale e consegna Palizzolo ai disonori delle cronache, che lo dipingono senza appello come il vertice dell'organizzazione criminale. Palizzolo viene arrestato, su mandato della Camera, l'8 dicembre del 1899; due giorni prima della lettera di Codronchi a Bordonaro. Il senatore risponde il giorno dopo:

Palermo 13 Dicembre 99
Carissimo Amico
Non ti ho scritto perché non mi è riuscito di vedere Florio il quale ha filato come una carrozza fra Roma e Marsala. Dopo la promessa fattami tuo fratello dovrebbe stare tranquillo, ma ad ogni modo non mancherò di insistere perché si faccia la comunicazione in regola. Spiacemi assai apprendere dalla cara tua di ieri le seccature che ti capitano. Vorrei poterti dare il mio aiuto, che di consigli non hai bisogno; però credo che sia anzi tutto indispensabile che tu veda Florio e Tasca Lanza i quali entrambi si trovano a Roma in questo momento e so che quest'ultimo dovrà trovarsi qui domenica per le comunicazioni di Notarbartolo.
Aspetto quindi […] ti saluto affettuosamente.[422]

La cronaca di quei giorni concitati, e la centralità di Codronchi in questa circostanza, si può ricostruire leggendo le *Memorie* del figlio di Notarbartolo, Leopoldo, che insieme ai socialisti si batte affinché si possa tenere il processo contro Palizzolo. Una volta che scatta l'arresto, proprio il «troppo ciarliero» Camporeale organizza un Comitato Pro Sicilia «inteso a dimostrare che la Sicilia non è tutta abitata da mafiosi». Il 15 dicembre, un mezzo

422. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 20.

busto di Notarbartolo, scolpito da Antonino Ugo, viene collocato di fronte il Politeama e salutato da un «imponente corteo».[423] Ma per Codronchi è più urgente risolvere il problema dei suoi finanziamenti al giornale sostenuto da Bordonaro e Florio:

> Roma 17.12.99
> 83 via Arenula
>
> Carissimo Amico
> Vidi T… e tutto fu chiarito come si doveva.
> Ora io raccomando a te di mettere sull'amico T… che sarà certamente circuito per farlo cantare sui mezzi d'azione del comitato elettorale.
> Ti ringrazio, ti abbraccio
>
> Tuo affezionato
> Codronchi

L'«amico T…» è probabilmente lo stesso soggetto che deve erogare il «solito emolumento» a una «nota persona». I toni sono perentori:

> Roma 83 Arenula
> 3 1 900
>
> Carissimo Amico
> Ti avverto che fu mandata alla nota persona il solito emolumento, ma nessuna lettera che annullasse la prima di congedo. Se ti pare che fosse necessaria, e hai occasione di vedere l'amico, ti prego di dirglielo.
> La quistione siciliana riappare con interpellanza al Senato e alla Camera. Probabilmente sarò costretto al Senato di interloquire, e mi sfogherò; attaccando i continentali che dell'isola più grande sanno nulla, capiscono nulla, e non fanno che calunniare, facendo il giuoco dei radicali.
> Tu ricordami ai tuoi cari, e credi alla mia immutabile affezione.
>
> Tuo affezionato
> Codronchi
>
> Palermo ne ha avuto abbastanza della triplice sindacatura di quel gran jettatore di Oliveri?!?!

Ormai cavallo di battaglia dei socialisti, la questione meridionale ritorna a occupare le discussioni parlamentari. Ma stavolta non è più l'epoca delle inchieste; è tempo di bilanci più meditati, a quarant'anni dall'Unità. Quei contadini siciliani, che nelle pagine di

423. L. Notarbartolo, *Memorie della vita di mio padre. Emanuele Notarbartolo di San Giovanni*, Pistoia, Tipografia Villarosa, 1949, pp. 334-335; per le citazioni: 352.

Franchetti apparivano privi di speranza, ora sono emigrati in Argentina o negli Stati Uniti. Inizia a prendere corpo l'idea, per esempio in un intellettuale lucano come Francesco Saverio Nitti, che il processo unitario abbia comportato un «sacrificio» del Mezzogiorno e un «grandissimo esodo di ricchezza dal Sud al Nord».[424] Ma c'era anche chi già pensava, e dichiarava pubblicamente, che esistessero le razze, focose o taciturne, inferiori o superiori, e che se in Italia c'erano stati dei disordini, la colpa era da addossare ai riottosi meridionali. Nelle elezioni comunali di Palermo del 1900, con il sostegno di Florio, si afferma il candidato socialista Giuseppe Marchesano; l'anno dopo, più di duemila operai del Cantiere Navale di Palermo danno vita al «primo grande sciopero della storia del movimento operaio siciliano». In questo clima già rovente, l'omicidio del re Umberto I inasprisce ulteriormente il contrasto politico, confinando nuovamente nell'angolo i socialisti.[425] Passa qualche mese, e Codronchi torna a scrivere al senatore:

> Roma 83 Arenula
> 18.5.900
>
> Carissimo Amico
> Ti ringrazio senza fine, e sono pieno di rimorso per i fastidi che ti ho dato.
> Io non ricorro proprio più ad alcuno: è una partaccia indegna di un galantuomo, e di un gentiluomo, e ci fiuta da lontano l'odore di vendetta.
> Voleva l'inverno scorso nominarmi come suo mandatorio per rappresentare non so quante migliaia d'azioni della Navigazione nelle elezioni del Consiglio, e votare per una data scheda.
> Una parte di mannequin: rifiutai recisamente.
> È lì la causa di ciò che accade ora: non vollero farlo subito; per non parere: si vendicano ora.
> Dimmi solo una cosa, e non ti seccherò più; e puoi contare sulla mia assoluta discrezione.
> Si fece nessuna allusione a me?
>
> Grazie e affettuosi saluti
> Dal tuo affezionato
> Codronchi

La Società di Navigazione Generale Italiana, nella quale erano confluite le speranze armatoriali dei Florio, e delle migliaia di operai che vi lavoravano, era in crisi da circa un decennio, e gli imprenditori avevano spesso fatto ricorso alla politica nel tentativo, sino a quel momento sempre riuscito, di salvare i destini di un settore decisivo per l'economia siciliana. Crispi aveva sempre garantito stabilità, da questo punto di vista; ora si trattava di riscrivere l'accordo con la parte avversa. Ma il rapporto fra Nord e Sud continua a incrinarsi, quando Palizzolo, nel luglio 1902, viene condannato a trent'anni di carcere. A

424. F. S. Nitti, *Nord e Sud. Prime linee di una inchiesta sulla ripartizione territoriale delle entrate e delle spese dello Stato in Italia*, Torino, Roux e Varengo, 1900, pp. 5-6.
425. Cancila, *Palermo* cit. nota 56, pp. 190-333; la citazione è tratta da p. 209.

Palermo, i negozi espongono vessilli di lutto, sempre su iniziativa del «Comitato pro Sicilia». E questa solidarietà nei confronti di un deputato arrestato per mafia scandalizza la stampa nazionale. Dall'ultima lettera di Codronchi a Bordonaro emerge l'amarezza di chi avrebbe voluto che la vicenda finisse in tutt'altro modo:

> Villa Coccapane, 6 8 1902
> Castel San Pietro dell'Emilia
>
> Carissimo Amico
> (riservata)
> Ti voglio dire chiaro il mio pensiero sul processo di Bologna. La condanna del P… fu imposta ai giurati dalla piazza: da mesi e mesi è lì che si lavorava e gli avvocati della parte civile riusciranno ad infiammare tutte le più formidabili passioni: La notte del verdetto la plebe ingombrava fitta, rumorosa, minacciosa le piazze e le vie adiacenti al palazzo dei tribunali.
> Ti pare? Per un processo indiziario, trent'anni! senza che una prova sia uscita dal lungo dibattito! E perché assolvere Garufi? Gli amici di Turrisi [il nome è cancellato] e Notarbartolo come matti ci oseremo da uno solo! [frase poco leggibile] Tutto ciò offende non solo la giustizia, ma il senso comune.
> Ma, per mia fortuna, non sono bolognese; ma devo dire che mai ambiente più inquinato circondi il giudizio dei giudici popolani; che erano metà impiegati, metà uomini del contado.
> E un tenente della marina permise che sulle fasce più torbide i suoi avvocati facessero assegnamento! È uno scandalo
> Voglimi bene tuo affezionato
> Codronchi[426]

Ma non è soltanto per via del processo Palizzolo che le acque si agitano più del solito. Per tornare a un versante molto caro al senatore, sempre nel 1899, tutta Roma – Bordonaro incluso – assiste alla vendita tristemente famosa della galleria Sciarra, che si tiene sempre presso Sangiorgi. In quest'occasione, migrano fuori dall'Italia alcune opere celebri: per fare solo due esempi, al Louvre finisce il *Dittico Barberini*, un avorio bizantino del VI secolo; ai Rothschild va il bellissimo *Ritratto di suonatore di viola* di Sebastiano del Piombo. La vendita avviene in un contesto del tutto illegale. Nonostante il vincolo dello Stato italiano, gli Sciarra, sul lastrico per la speculazione edilizia, vendono ventuno dei 153 dipinti. Bordonaro non acquista nulla, ma nel catalogo di sua proprietà annota i prezzi di vendita e alcuni giudizi sulle opere visibili all'esposizione. Per esempio, della *Madonna con il Bambino, San Giuseppe e due angeli* attribuita a Michelangelo Buonarroti, scrive: «è di Andrea del Brescianino e vale il prezzo pagato», ossia 700 lire. Il senatore poteva ormai vantare una conoscenza accurata del pittore. Per un *Martirio di Santa Cristina* di Pietro da Cortona, il giudizio è invece negativo e getta luce sui pregiudizi ancora attivi in lui, riguardo alla pittura barocca: «Quadro fra più scadenti dell'autore che mai fu sommo e che

426. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto libri e altri documenti», b. 34.

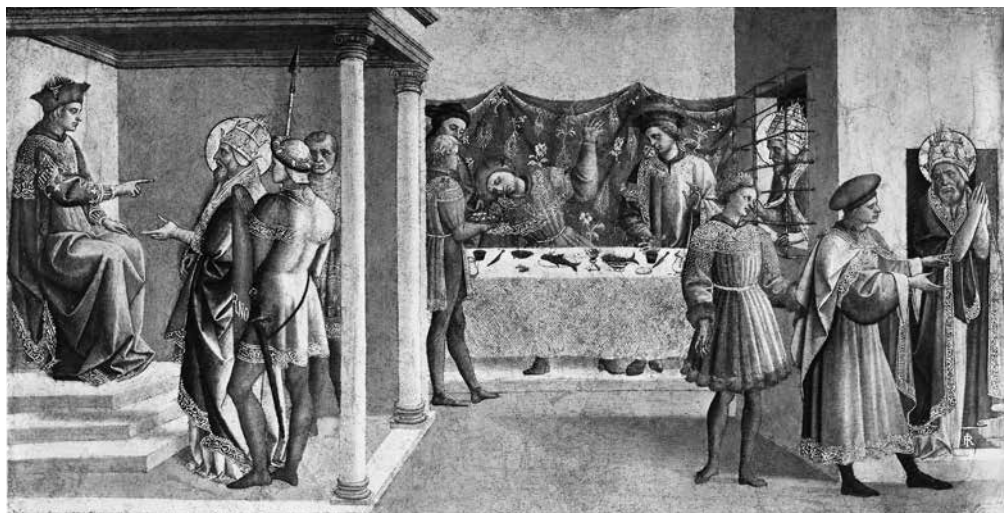



Fig. 123. Francesco di Stefano, detto Pesellino, *Episodi della vita di San Silvestro*.
Roma, Galleria Doria Pamphilj

al più un amatore intelligente avrebbe potuto pagare £ 200».[427] In questi giorni avrà forse ripensato ai tanti capolavori delle quadrerie romane. Alcuni di questi potevano rimanere di proprietà dei nobili che li possedevano da generazioni, come il Pesellino della galleria Doria (fig. 123), che Bordonaro ricorda «splendido per colore». Altri invece potevano prendere la via del mercato, come era accaduto di recente con il *Ritratto di Cesare Borgia*, passato dalla galleria Borghese ad Alphonse de Rothschild, con attribuzioni altisonanti (fig. 124):

> Altri lo attribuiscono al Bronzino, altri al Parmigianino, o a Del Piombo venduto per Lire 600 mila a Rothschild e anche altro amatore

Il 23 marzo 1899, un antiquario romano che ha un negozio in via del Babuino, Achille Pavoni, scrive una lettera al senatore, dove consiglia dei metodi per ottenere un invecchiamento della patina delle dorature moderne, per le cornici dei suoi quadri. Da lui Bordonaro aveva acquistato a Roma quattro dipinti toscani del Quattrocento, fra cui, per ottocento lire, una fronte di cassone considerato dubitativamente della «Scuola di Pier della Francesca» (tav. CIII). Questa scena di difficile identificazione, dove alcuni sacerdoti,

427. *Catalogue de tableaux ayant appartenus à la Galerie Sciarra et d'une collection d'objets d'art d'autres provenances*, Galleria Sangiorgi, Roma, 22-28 marzo 1899; per le annotazioni di Bordonaro, nel catalogo custodito in APCB, biblioteca, nn. 10, 17. Su Venturi in questi anni, cfr. E. Borsellino, *Adolfo Venturi direttore della Galleria Nazionale di Arte Antica "già Corsini"*, «Annali di critica d'arte», VIII, 2012, pp. 319-417: nota 383, p. 402. Per il contesto generale, è ora indispensabile J. Smalcerz, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861-1909*, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 124-128 (sulla vendita del *Ritratto di Cesare Borgia* ad Alphonse de Rothschild).

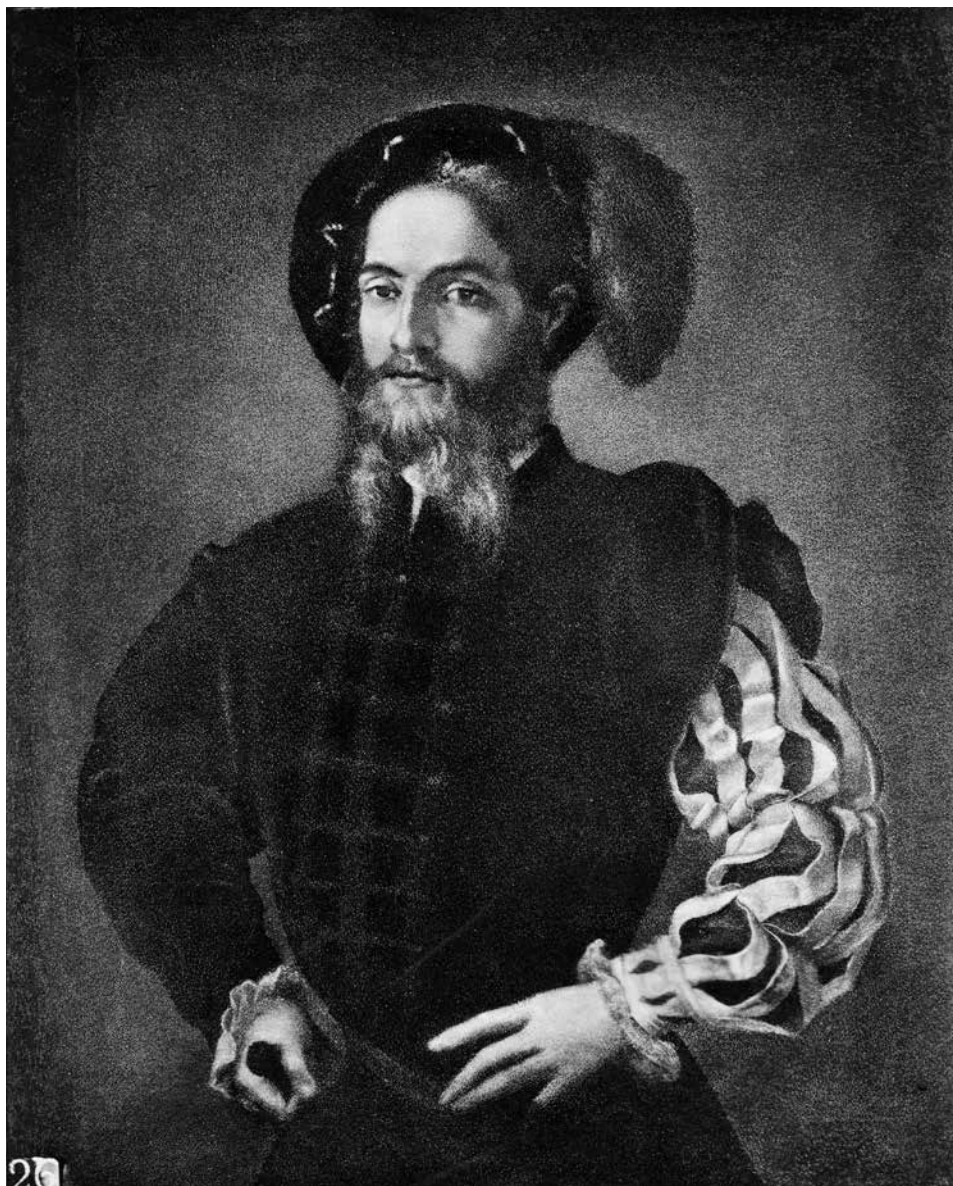



Fig. 124. Pittore del Cinquecento, *Ritratto di uomo*.
Parigi, acquistato da Alphonse de Rothschild nel 1891

abbigliati all'antica, e un giovane che accorre sono inorriditi per una testa mozzata che vedono in un piatto, è da attribuire al «Maestro di Marradi», un allievo di Ghirlandaio particolarmente abile nel formulare un repertorio figurativo, costruito da storie mitologiche o bibliche, che decoravano spalliere e camere nuziali dei ricchi mercanti fiorentini.[428]

428. Il dipinto Bordonaro si può confrontare con le due tavolette dell'High Museum of Art di

Roma, 23 marzo 1899
Illustrissimo Signor Barone Chiaramonte Bordonaro
Senatore del Regno
Palermo

Oggi a ½ F. G. V. Le abbiamo spedito i 4 quadri da Lei acquistati e per l'importo dei quali, oltre le spese occorse per la spedizione, Le accludiamo fattura.
Diritto d'esportazione – Fra le spese troverà .... L. 80 per diritto d'esportazione calcolato su sole L. 400 e ciò l'abbiamo potuto ottenere, stante che nell'Ufficio d'esportazione abbiamo un impiegato amico; in caso contrario si sarebbero dovute pagare L. 340 ossia il 20% su L. 1700. Inoltre troverà L. 13.75 per diritti di licenza e bollo dell'Ufficio stesso. Da ciò può rilevare in qual modo sia aiutato il commercio della città di Roma. A Lei Legislatore l'ardua sentenza. A giustificazione delle suddette spese accludiamo la ricevuta dell'Ufficio d'Esportazione.
[...]

Achille Pavoni & C.

Con 1 ricevuta e 1 fattura.[429]

L'appello di Pavoni alla coscienza di Bordonaro «Legislatore» deve aver prodotto un certo effetto, in chi per ispirazione familiare e politica era dalla parte del libero commercio. Il 3 dicembre 1901, al Senato si discute un disegno di legge che riguarda la «Conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte». È da almeno un decennio che i senatori si oppongono a qualsiasi richiesta avanzata in Parlamento sulla tutela delle opere d'arte di proprietà privata. Le prime idee in materia risalgono al 1891, quando Villari era ministro della Pubblica Istruzione, e Venturi sviluppava seri argomenti contro l'esodo di opere d'arte fuori dai confini nazionali sulle riviste italiane più autorevoli. Questi discorsi si erano presto tradotti in operazioni concrete, rimaste però negli uffici ministeriali. Il primo passo era stato l'attivazione di una rete di corrispondenza con gli ispettori di tutte

---

Atlanta (Georgia) del «Maestro di Marradi», rappresentanti il *Trafugamento dei tesori del tempio di Apollo* e *Daniele spiega il sogno di Nabucodonosr* (lascito Samuel H. Kress Foundation, inv. 58.47 e 58.48) e con le due tavolette compagne in collezioni private fiorentine; su questo insieme, ricomposto da Zeri: C. Filippini, *Tematiche e soggetti rappresentati su forzieri, spalliere e deschi da parto*, in *Maestri e botteghe* cit. nota 212, pp. 235-237. Inoltre, il drappo che decora il tavolo può esser confrontato con quello che barda il carro di un *Trionfo di Giasone homeless* attribuito al «Maestro di Marradi» da E. Fahy, *The Tornabuoni-Albizzi panels*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I, Milano, Electa, 1984, pp. 233-248. Gli altri tre dipinti acquistati da Pavoni, purtroppo a me ignoti, sono una *Crocifissione* «con molte figure»; un'altra *Crocifissione*, che Sestieri nel 1950 avvicinava a Parri di Spinello; un'altra *Crocifissione*, stavolta «con Marie piangenti», e una *Madonna in trono con Santi* che Berenson riteveneva «opera giovanile» di Paolo di Giovanni Fei.

429. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 52. Oltre alla lettera, nella busta si trovano anche la ricevuta dell'antiquario Pavoni, la domanda di esportazione dell'«impiegato amico», il prof. E. Roggeri, e la dichiarazione dell'avvenuto pagamento della tassa di esportazione, firmata dall'ispettore Giuseppe Massuero dell'Ufficio Esportazione.

le province, per venire a conoscenza delle opere di «sommo pregio» da inserire in un catalogo.[430] Ora l'Ufficio centrale del Ministero della Pubblica Istruzione – una commissione istituita per scrivere il progetto legislativo – ha presentato la sua proposta ed è guidato proprio da Codronchi. Bordonaro prende la parola e si schiera contro il governo, in quel momento guidato da Giuseppe Zanardelli. Il suo contributo al dibattito sarà cospicuo e nei discorsi pronunciati in aula, emergono con chiarezza le posizioni politiche e culturali di un collezionista che ha maturato un'idea precisa riguardo al ruolo nello Stato nei confronti delle opere d'arte di proprietà privata. Bordonaro accusa l'Ufficio centrale, che sostiene la necessità di una legge di tutela, di intaccare i diritti dei privati e di produrre nuove imposizioni fiscali per i collezionisti. Quando passa in rassegna, nella legislazione preunitaria, «il famoso bando del granduca di Toscana del 1602», rivendica con assolutezza un punto di vista di collezionista, che reputa i primitivi «di gran lunga» superiori ai pittori del Cinquecento:

> […] in quei 19 nomi ci sono quattro o cinque pittori mediocri, e sono assolutamente obbliati una ventina di sommi artisti, le di cui opere, per merito e valore superano di gran lunga quelle di parecchi compresi nella famosa lista.
> Mentre in essa vi sono dei nomi di second'ordine, come il Mecherino, il Rosso Fiorentino, il Salviati, il Bronzino, vi mancano poi il Mantegna, il Bellini, il Giorgione, il Fra Filippo Lippi, il Francia, il Veronese, il Botticelli, il Ghirlandaio, l'Antonello, ed altri sommi.[431]

Anche l'editto Pacca del 1820, considerato oggi all'avanguardia nella storia della tutela dei monumenti, viene considerato insignificante; uno strumento mai utilizzato dai pontefici per impedire la dispersione del patrimonio artistico dello Stato vaticano.

> Tanto è vero che non si eseguiva quell'editto, che durante il suo pieno nominale vigore furono vendute le gallerie Colonna, Spada, Sacchetti Pio, Rospigliosi, Aldobrandini, Camuccini, ed a Bologna le gallerie Ercolani, Prati, Boschi, Grassi, Albergati.

Sono opinioni che il collezionista si è formato seguendo le aste e le vendite private del mercato romano. Ne consegue una posizione di liberalismo estremo.

> L'editto Pacca conferiva al Governo il diritto di prelazione, ma di esso il Governo pontificio non fece mai uso perché comperava a denari sonanti ed a trattativa privata e così si poterono

---

430. F. Papi, E. Borsellino, *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei "beni culturali" privati in Italia agli inizi del Novecento*, «Annali di critica d'arte», IX, 2013, pp. 45-102.

431. Il lungo intervento di Bordonaro si può leggere in *Atti parlamentari. Camera dei Senatori*, Legislatura XXI, Sessione I, Discussioni, 1902, pp. 2599-2604, da cui sono tratte questa e tutte le citazioni seguenti.

creare da Gregorio XVI il museo Egiziano ed il museo Etrusco, e da Pio IX il Museo di arte cristiana.

[…]

Nessun grande paese civile moderno ha delle leggi che disciplinano la materia di arte di ragione privata. Noi troviamo delle sale di vendita pubbliche a Parigi, a Londra, a Berlino, a Vienna, a Pietroburgo, ciò che è indice chiaro della completa libertà d'azione, che è lasciata in quei paesi ai detentori o commercianti di oggetti di arte e d'antichità.
Io per mia personale esperienza posso attestare che quante volte ho avuto occasione di comprare qualche oggetto di arte in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Svizzera, in Baviera, nel Belgio, in Olanda, non solo non ho pagato alcuna tassa di esportazione, ma non ho avuto nessuna di quelle molestie che mi è toccato subire in Italia, per il trasporto d'un quadro da Roma o da Firenze a Palermo.

[…]

Per queste opere di ragione pubblica io vorrei davvero una tutela efficace, mentre per le opere appartenenti a privati io invoco il regime della più ampia libertà.
Questa del resto è la via che hanno seguita le grandi Nazioni; è per questa via che si sono formati i grandi musei che noi andiamo ad ammirare fuori, e che 50 anni fa non esistevano; è grazie alla libertà del commercio delle opere d'arte ed ai larghi mezzi finanziari sapientemente impiegati, che si son potuti formare questi musei all'estero, veri fari che irradiano la luce dell'arte nel mondo civile.

L'importanza dei musei stranieri è avvertita come strumento essenziale per l'avanzamento degli studi e delle conoscenze in materia di arte italiana.

Ma bisogna dissipare un pregiudizio che invade le menti, quello cioè che gli stranieri vengano qua a rubarci le opere, e che dobbiamo mettere tanto di catenaccio alla nostra porta per impedire questo esodo. Francamente io credo che questo esodo sia provvidenziale. Quanti di noi non hanno appreso ad amare, ad apprezzare, a studiare le nostre cose d'arte, dopo essere stati fuori a visitare le gallerie straniere? Sono essi che ci hanno appreso l'esistenza di tesori nascosti o trascurati che avevamo in Italia. Sono gli stranieri che acquistando le opere nostre hanno potuto studiarle, illustrarle, diffondendo nel nostro paese l'amore per lo studio e la ricerca dei nostri tesori d'arte negletti.
Io mi sento personalmente riconoscente agli stranieri, che mi hanno invogliato ad apprendere un po' di storia dell'arte, seducendomi colle splendide mostre delle loro ricchezze artistiche nazionali ed estere, rivaleggianti colle opere d'arte italiana, non rubate né conquistate.

L'idea che una collezione privata come la sua, o come quella formata a Venezia da Henry Layard (fig. 51), possa prendere in futuro la via del mercato estero, sembra essere lontana dall'orizzonte mentale di Bordonaro. La raccolta dello scopritore di Ninive finirà a Londra e certe didascalie delle foto Alinari (fig. 125) suonano già come campanelli di allarme: «Avanzi di un trittico attribuito a Piero della Francesca, la parte centrale trovasi alla Galleria di Londra. Sansepolcro, Cattedrale». In controluce, nelle parole del senatore, riappaiono invece i conoscitori che hanno visitato la collezione a Palermo; o le mostre e i musei che ha potuto vedere, o di cui ha avuto notizia, tramite una lettera o un catalogo. Inoltre, grazie agli avanzamenti tecnici nella riproduzione delle opere, i dipinti dei musei stranieri si possono studiare con comodità dalle proprie biblioteche (fig. 126). La questione per Bordonaro è soprattutto di materia fiscale: il provvedimento proposto al Senato, che lo colpisce da vicino, è la «tassa progressiva dal 5 al 33 per cento, che voi applicate sugli oggetti d'arte di dominio privato per costituire il fondo di acquisto dei musei». Un balzello che avrebbe per lui un peso notevole. L'opposizione alla nuova legge è dunque ferma e decisa.

> Io ritengo che la nuova legge arrecherà offesa gravissima al diritto di proprietà ed all'inviolabilità del domicilio. Essa paralizzerà l'attività privata dell'onesto commercio sostituendovi il commercio clandestino. Essa colpisce ingiustamente d'interdetto il patrimonio artistico dei privati i quali hanno acquistato all'estero, ed invece di accendere, spegnerà il già tiepido amore per le cose d'arte del nostro paese. Essa farà emigrare i migliori oggetti d'arte alimentando l'attività fraudolenta di gente che ha dimestichezza col Codice penale, e servirà di esca agli intromettitori ed affaristi per sollecitare il Governo, spesso incosciente, a comperare delle opere mediocri e cattive. Impedirà l'affluenza in Italia di oggetti d'arte provenienti dall'estero, ove spesso si compera più a buon mercato e si trova di più. Eppoi scaricherà sul paese uno sciame di cavallette sotto forma di ispettori, periti, controllori e agenti che importeranno una somma enorme che si potrebbe più utilmente destinare in acquisto di oggetti d'arte.

Anche per gli acquisti che dovrebbe compiere lo Stato c'è spazio per una posizione di inconsueta esterofilia, propria di chi ha apprezzato e investito notevoli somme nell'acquisizione di opere d'arte fiamminghe o olandesi:

> Noi chiudiamo le porte di casa nostra per tenere in serbo tutti i capolavori dell'arte italiana; noi crediamo che l'arte sia nata in Italia e finisca in Italia, ma non è così; vi sono altri paesi i quali hanno gloriosissime tradizioni d'arte e non men gloriosi monumenti. Ora, piuttosto che comperare opere e ripetizioni di autori mediocri italiani, come mi è toccato di vedere percorrendo le nostre gallerie, perché non procuriamo di completare le pinacoteche italiane con l'acquisto di opere d'arte insigni di altre scuole, quali l'olandese, la fiamminga, la tedesca, di cui noi non siamo ricchi?

Nella continuazione della discussione, Francesco Vitelleschi difende la posizione di Bordonaro, mentre Antonio Carle, incaricato dall'Ufficio centrale di redigere una relazione,

Fig. 125. Matteo di Giovanni, *I Santi Pietro e Paolo*. Sansepolcro, Cattedrale

cerca di ricucire la frattura scoppiata con l'intervento del senatore palermitano. La parola ritorna a Codronchi, che in qualità di relatore dell'Ufficio centrale respinge al mittente l'«attacco violento» di Bordonaro, con il pronto consenso dell'aula.

> Malgrado l'ardita, molto ardita, affermazione dell'onorevole Bordonaro, che egli, cioè, ha imparato ad ammirare l'arte italiana nei musei stranieri, l'opinione pubblica si è commossa e si commuove ogni giorno per l'esodo delle nostre preziosità artistiche: (*Approvazioni*) il tempo di provvedere è venuto: dobbiamo finalmente decidere se l'Italia debba rimanere un grande museo artistico che desti l'ammirazione del mondo civile, o un mercato ignobile per arricchire gli speculatori italiani e stranieri, in cui l'Italia assista indifferente alla vendita di una parte della sua gloria. (*Bene. Bravo*).
> In questo momento un miliardario americano ha lasciato un legato di trenta milioni al Museo di New-York, e già sono partiti dall'America molti compratori per venire in Italia: io vi domando se, specialmente nelle condizioni in cui si trovano molte proprietà private, questa seduzione non possa diventare pericolosa.

Fig. 126. Lorenzo da Sanseverino, *Matrimonio mistico di Santa Caterina da Siena*.
Londra, The National Gallery

L'intervento di Codronchi mette in luce quanto sia isolata la posizione di Bordonaro, che aveva fatto leva sulla presenza di una minoranza interna alla commissione. Sono messe in campo opinioni radicalmente diverse da quelle del senatore siciliano, in quanto si «sostiene il diritto di espropriazione dei [beni] mobili appartenenti a privati». Ma Codronchi sa bene che un provvedimento del genere andrebbe a intaccare proprio le proprietà dei senatori che si siedono nell'aula, e ribadisce:

> Mi sono fatto un esempio: se domani lo Stato volesse espropriare l'*Andrea Doria* di Sebastiano Del Piombo, che appartiene ad uno dei nostri colleghi, con qual diritto penetreremmo nella sua casa per espropriare questo oggetto?

Eppure, anche sul punto che a Bordonaro sta più a cuore, quello della fiscalità, Codronchi ha da sé la forza di un altro pensiero politico, secondo il quale lo Stato italiano deve

«proteggere l'arte italiana ed impedire l'esodo all'estero», esercitando il diritto di prelazione sull'acquisto delle opere di cui i privati chiedono l'esportazione. Lo strumento proposto è l'istituzione di un fondo di bilancio di 500.000 lire, che consente «allo Stato di esercitare il diritto stesso». La discussione parlamentare riprende nei giorni successivi.[432] In un lungo intervento, il ministro della pubblica istruzione Nunzio Nasi, che poi avrà il compito di firmare la legge, esprime la sua riconoscenza a Codronchi per avere difeso il disegno e ritorna sulle critiche di Bordonaro, sottolineando ancora una volta la distanza fra l'Ufficio centrale e la posizione del senatore palermitano. Quando il collezionista riprende la parola, il suo intervento si restringe alla proposta di alcuni emendamenti:

> Io voglio la legge, ma la voglio buona, e per essere tale occorre riformare l'attuale progetto, sopprimendo il catalogo per la proprietà dei privati, che rende la legge inattuabile. E notate che io combatto la legge perché nel modo come è formulata, essa raggiunge precisamente l'effetto opposto a quello che ci proponiamo.
> Noi, con l'impedire l'uscita delle opere d'arte dal paese, crediamo di arricchire le nostre collezioni; ma invece accadrà il contrario, perché quanto più vesseremo gli amatori di cose d'arte e combatteremo coloro che si occupano del loro commercio onestamente, tanto meno oggetti d'arte troveremo nel paese, favorendone l'occultazione ed il trafugamento.

E anche sulla tassazione dei proprietari di opere d'arte in funzione di un collezionismo di stampo pubblico, Bordonaro non cede di un millimetro.

> È questo un principio che io non posso ammettere, giacché non è onesto, né giusto che il patrimonio artistico del paese debba arricchirsi a danno dei privati che possiedono opere d'arte.

Nasi consiglia a Bordonaro di leggere una pubblicazione ad uso dei parlamentari, che abbiamo effettivamente ritrovato nella sua biblioteca: si tratta del *Riassunto di disposizioni vigenti negli stati esteri per la tutela dei monumenti tratto dall'Opera di A. von Wussow Die Erhaltung der Denkmäler in der Kulturstaaten der Gegenwart, Berlin 1885*, stampato a Roma nel 1886. Al fascicolo è allegata una nota di Bordonaro, dove è tracciato uno schema ed esposto, in modo chiaro e sintetico, il punto di vista sulla questione. È un riassunto che serve a contrastare il ministro, nel seguito della discussione parlamentare:

Riassunto<br>di<br>Disposizioni Vigenti negli Stati Esteri per la tutela dei monumenti tratta dall'Opera di A. Von Wussow.

432. *Atti parlamentari. Camera dei Senatori* cit. nota 431. L'intervento di Codronchi è alle pp. 2605-2611, la continuazione della discussione è alle pp. 2615-2740.

Roma tipografia Camera Deputati
1886

Riflette le legislazioni di
Austria Ungheria
Belgio
Danimarca
Egitto
Francia
Germania
Giappone
Grecia
Inghilterra
Olanda
Portogallo
Russia
Svezia Norvegia
Svizzera
Turchia

> In tutti i di contri paesi meno che in Inghilterra ove il rispetto al diritto di proprietà permette al privato di distruggere un monumento che è suo, in tutti gli altri le leggi esistenti sono più o meno restrittive per la tutela dei monumenti e degli oggetti di scavo. Nessuna disposizione restrittiva riguardante Opere e oggetti d'arte di proprietà privata. Si può quindi dire che nel mondo non esiste che l'Italia la quale colpisce le Opere d'Arte di proprietà privata.

La lettura del *Riassunto* di Von Wussow non tarda a far sentire i suoi effetti: Bordonaro afferma in Senato che «in nessuna [legislazione straniera] si trova traccia di catalogo che vincoli la proprietà privata». Nell'intervento del collezionista, il bersaglio principale è quindi il catalogo: quest'anomalia europea comporterebbe serie difficoltà sia per quanto attiene i criteri da adottare che per la «tenuta al corrente», ossia la necessità di continui aggiornamenti. Ma, nel corso del dibattito, molte delle preoccupazioni del collezionista passano inosservate. Anche a partire dal primo articolo, secondo cui le disposizioni della legge Nasi si «applicano ai monumenti, agl'immobili ed agli altri oggetti mobili che abbiano pregio di antichità o d'arte», Bordonaro aveva provato a controbattere:

> Ora questo pregio può essere eccellente, mediocre o nullo, sicchè con questo articolo voi avete facoltà di mettere tutto in catalogo, ed è appunto questo che non vogliamo, e che costituisce il dissidio fra noi e la Commissione. Parliamo chiaramente, onorevole relatore: se ella intende dire al Senato che saranno compresi solo i capolavori, e poi accordare al Ministero il potere di attuare il catalogo colpendo tutte le opere d'arte dei privati, la parola è in contraddizione col pensiero ed io non posso accontentarmi.

Tuttavia Nasi riesce in parte a mediare fra le varie componenti, e talvolta Bordonaro riconosce di aver guadagnato terreno sui suoi avversari. Il punto caro al collezionista è sempre

lo stesso: limitare la legge alle opere di rilevanza nazionale e lasciare libera circolazione a tutte le altre:

> Questo coefficiente etico, imponderabile, per cui si afferma il diritto di comproprietà dello Stato su di un oggetto d'arte prodotto nel paese, solo perché l'artista ivi nacque, sviluppò ed educò il suo ingegno, applicato logicamente condurrebbe ad ammettere il diritto di comproprietà dello Stato su tutte le manifestazioni dell'attività intellettuale nel paese.
> Io non credo che il Senato voglia oggi adottare questa pericolosa teoria. Sono tuttavia grato all'onorevole ministro che non ne spinge l'applicazione al punto cui giungono i suoi colleghi sostenitori ad oltranza di siffatto principio, i quali negano perfino al privato il diritto di esclusivo possesso dell'oggetto d'arte. Essi gli impongono di tenerlo esposto all'ammirazione pubblica, obbligandolo a tenere aperta la porta della sua casa perché il pubblico possa ammirare e studiare le opere d'arte.
> Signori, continuando per questa via, neppure le mogli si possono tenere a casa! (*Viva ilarità*).

Forse questi siparietti gli servono a conquistare qualche simpatia. Infatti, nonostante il ministro e l'Ufficio centrale siano sempre più distanti dalle sue posizioni, Bordonaro riesce a far approvare un emendamento che gli sta parecchio a cuore. Siamo all'approvazione dell'articolo sul catalogo, tanto dibattuto.[433] Si è stabilito che i monumenti, oggetti d'arte e antichità di proprietà privata potranno essere iscritti nei cataloghi ministeriali «o per denuncia privata o d'ufficio».[434] Ora tocca di legiferare su come avviene questa iscrizione d'ufficio in catalogo. L'articolo, emendato da Bordonaro, recita:

> L'iscrizione d'ufficio nel catalogo di oggetti d'arte e di antichità di proprietà privata si limita ai capolavori e agli oggetti d'arte insigni e rari, la cui esportazione dal Regno costituisca un danno grave e irreparabile per il patrimonio artistico e la storia d'Italia.[435]

Ma in linea generale, di certo, per il senatore non si può parlare di vittoria politica. Le ricadute di queste accese discussioni si sarebbero riversate nella sua carriera di collezionista. Deluso dall'esito di una vicenda parlamentare che lo riguardava molto da vicino, il senatore non compra nessun dipinto fra il 1902 e il 1904. Non gli era mai successo da quando aveva inziato la sua carriera di collezionista.

433. *Legge portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità*, 12 giugno 1902, n. 185, Napoli, E. Pietrocola, 1902, art. 1, copia con sottolineature di Bordonaro, conservata in APCB, biblioteca.

434. Ivi, art. 23. Bordonaro ha sottolineato: «per denuncia privata».

435. *Ibidem*, Bordonaro ha segnato con la matita rossa tutto il paragrafo con l'emendamento approvato.

Capitolo sesto

# NELL'ORBITA DI STUDIOSI E AMATORI

el gennaio del 1902, Bordonaro visita Palazzo Corsini. Ha quasi settant'anni, ma ancora per un decennio le sue energie di amatore lo condurranno a frequentare, o osservare da lontano, i musei e le mostre in cui la sua cultura ha preso forma. La dimora aristocratica di Roma, con il suo straordinario concentrato di collezionismo, biblioteca e allestimenti settecenteschi, è stata infatti appena riordinata da Venturi. Il collezionista approfitta di una mostra di incisioni per approfondire le sue conoscenze in materia di Seicento fiammingo e francese. Le attenzioni maggiori sono sempre prestate ai confronti con opere di sua proprietà:

> Peter Meert – Bruxelles 1619 – 69
> Ritratto di uomo somigliante al mio di marito e moglie già rilevato di scuola spagnuola. L'accentuazione del chiaroscuro nella testa è simile al mio.[436]
> [...]

L'evento dell'anno è però la grande mostra di Bruges, dedicata ai primitivi fiamminghi. Bordonaro è coinvolto in quanto possibile prestatore:

> 9 Gennaio 1902
> Venuto a visitare la Galleria un giovane signore (con moglie) dimorante Hotel des Palmes, da Bruges invitandomi a inviare ivi per l'esposizione di Arte primitiva che seguirà in quest'anno, parecchi dei miei quadri fra cui il Gerard David che egli crede sia un Peter Christus.[437]

Il senatore dovette rifiutare l'invito come prestatore: il suo nome non compare nella *tabula gratulatoria* del catalogo della mostra. Con più di quattrocento dipinti esposti, da Van Eyck al tardo Maniersimo, l'esposizione celebrava con un certo trionfalismo il genio di una nazione, ma fu anche un'occasione d'oro per un'intera generazione di nuovi conoscitori di pittura fiamminga, impegnata in recensioni e riscoperte.[438] Gli accrescimenti

---

436. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 25. In ricordo di questa visita, ha conservato in una busta una lista di artisti redatta da lui, con alcuni giudizi, come «Scipione Pulzone _ Bel ritratto di un cardinale molto fine _ sembra fiammingo» o «Robert Nanteuil 1630 – 78 – finissimo».

437. Ivi, b. 22

438. *Exposition des Primitifs flamands ed d'Art ancien. Bruges. Première section: tableaux. Catalogue*, catalogo della mostra (Bruges, 15 giugno-15 settembre 1902), testo di W. H. J. Weale, Desclée, De Brour & C., Bruges, 1902, pp. 145-149. La mostra diede luogo a una serie di pubblicazioni: al catalogo

Fig. 127. Jan Gosseart, detto Mabuse, *Madonna con il Bambino all'interno di una chiesa*. Roma, Galleria Doria Pamphilj

Fig. 128. Jan Gosseart, detto Mabuse, *Donatore inginocchiato con Sant'Antonio Abate*. Roma, Galleria Doria Pamphilj

furono sostanziali, sia in termini di affinamento del gusto dei collezionisti che di contributi scientifici. Anche Bordonaro si misura in questo frangente con lo studio di opere capitali, come il dittico della Galleria Doria che rappresenta una *Madonna con il Bambino all'interno di una chiesa* e un *Donatore inginocchiato con Sant'Antonio Abate* (figg. 127-128).

---

ufficiale sopra citato, che riportava le attribuzioni dei proprietari delle opere, ne seguì uno critico: G. Hulin de Loo, *Bruges 1902. Exposition des tableaux flamands des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. Catalogue critique. Précédé d'une introduction sur l'identité de certains maitres anonymes*, Gand, Siffer, 1902; per l'occasione, il fotografo di Monaco Bruckmann realizzò un catalogo di 198 fotografie in folio, stampate al carbonio (*Bruckmanns Pigmentdrucke nach Gemälden alter Meister auf der Ausstellung zu Brügge 1902 (Exposition des primitifs flamands)*, München, Bruckmann, [1902]); in un saggio-recensione di cinquanta pagine, Max J. Friedländer (*Die Brügger Leihausstellung von 1902*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVI, 1903, pp. 66-91 e 147-175; edito anche come fascicolo, in Berlin, Georg Reimer, 1903) tratta per la prima volta in modo esteso l'arco di pittura fiamminga che sarà materia dei suoi studi seguenti, fino al formidabile *Die altniederländische Malerei* (14 voll., Berlin, Cassirer e Leiden, Sijthoffs, 1924-1937). Su tutto questo, è centrale F. Haskell, *Le immagini della Storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 388-406.

Fig. 129. La nota di Bordonaro nel retro della fig. 127

Una lunga nota, nel retro delle foto Anderson (fig. 129), è stesa in due momenti, a Roma (14 febbraio 1903), al momento della visione dell'opera, e a Palermo (22 febbraio 1903), con l'ausilio delle fonti:

> Quadretto, formante già uno sportello del dittico in Casa Doria, l'altro rappresentante S. Antonio con un gentiluomo in ginocchio, appartenente pure al Principe Doria ed esposto a Bruges nel 1903 ove si trovavano altre due repliche della presente Madonna. Vedi Hymans.
> Il presente quadretto proveniente da Casa Colonna, siccome assicura il Principe Alfonso Doria, descritto nell'Anonimo del Morelli, si ritenne di Giovanni di Bruggia ossia di Van Eyck, attribuzione negata ragionevolmente da parecchi critici d'arte. Per me è della stessa mano dell'autore del famoso trittico di Malvagna del Museo di Palermo ritenuto, non so con quanto fondamento del Mabuse.
>
> Palermo 22 febbraio 1903

E poiché l'Anonimo dice esser questo quadretto di Rugiero di Brugia, che Van Mander e Vasari distinguono da Rugiero Van der Weyden e che Wauters identifica con quest'ultimo, non sarebbe improbabile che un giorno si affermasse la personalità di Ruggiero di Brugia, sulla base di opere quali il trittico Malvagna, il dittico Doria, altro di Anversa, il quadretto di Londra di cui la fotografia è al Museo di Palermo, attribuita finora senza fondamento a Mabuse. Questa attribuzione non è meno cervellotica della precedente che facevano capo a Van Eyck, Memling, Van der Weyden.

Questo quadretto di un dittico, di cui l'altro rappresentato la Vergine in piedi col bambino (soggetto ripetuto, vedi Hymans Exposition de Bruges) trovasi presso il Principe Alfonso Doria che l'ebbe da Casa Colonna e veniva attribuito a Van Eyck. Nel guerriero in ginocchio si vuol vedere il Ritratto di Antonello da Messina mentre secondo racconta l'Anonimo Morelli, trattasi di Antonio Siciliano (1). La fattura, il colorito, il disegno e la modellazione della testa e delle mani, mi fanno attribuire il dittico all'autore stesso del trittico di Malvagna del Museo di Palermo.

Roma 14 febbraio 1903

(1) Antonio Siciliano Rettore degli Artisti dello Studio di Padova e compratore del famoso Breviario Grimani (pag. 189 del Morelli Edizione originale di Bassano).

Per Bordonaro, l'attribuzione del dittico a Van Eyck non può fondarsi sulla descrizione cinquecentesca, ritrovata di recente, nel testo dell'«Anonimo del Morelli», poi identificato in Marcantonio Michiel. Conta semmai un confronto con il «famoso trittico di Malvagna del Museo di Palermo», ma anche sull'ascrizione di quest'opera al Mabuse, il senatore ha qualcosa da ridire. Arriva così a una sua proposta, ossia che «il trittico Malvagna, il dittico Doria» e altri due dipinti a Londra e ad Anversa, debbano costituire il *corpus* di un pittore. Per assegnare un nome a questo anonimo, si affida di nuovo alle pagine del manoscritto morelliano, e scova la personalità di «Rugiero di Brugia», «che Van Mander e Vasari distinguono» da Rogier van der Weyden. Bordonaro è ormai padrone di un metodo, tanto da arrivare a costruire autonome teorie, sulla scorta degli studi più recenti. Dall'altro lato, riconosce che esiste una *connoisseurship* «cervellotica», per usare le sue parole, che sembra ai suoi occhi arrampicarsi sugli specchi pur di identificare maestri anonimi. In un appunto di questi anni, si sofferma sull'eccessiva considerazione riservata al «Maestro delle mezze figure» e a una ricostruzione, condotta con «argomenti molto discutibili», proposta da un altro padre della storia dell'arte, Franz Wickhoff:

Maestro des <u>Demi-Figures</u> o des femmes a mi-corps

I quadri di questo maestro punto apprezzati nei tempi andati furon messi in coincidenza e fatti segno di ammirazione forse eccessiva nel 1902 all'Esposizione dei primitivi fiamminghi[439]

439. Cancellato, a penna: «Fiam».

a Bruges. Il Prof F. Wickhoff cercò di identificare, con argomenti molto discutibili, cotesto maestro anonimo, con il noto Jean Clouet.
Il quadro del Maestro delle mezze figure esposto a Bruges, apparteneva alla Collezione Pacully, rappresenta una donna che scrive ed è di dimensioni 57 x 43 centimetri. È riprodotto a pag. 68 (Himans L'exposition des primitifs flamand a Bruges), nel Catalogo (Collection Pacully pag 16) ove figura pagato franchi 18180 da Groot. È riprodotto pure nella Revue de L'Art del 10 Agosto 1902 pag 112, nella Gazette des Beaux Arts fas. Ottobre 1902 pag 297.[440]

Il dipinto citato dal senatore figura alla mostra di Bruges[441], ma era già stato visto da Bordonaro all'asta della collezione Pacully[442], nonché in varie pubblicazioni: godeva in quegli anni di una notevole fortuna. Quando a Palermo arriva il catalogo della vendita, Bordonaro scrive, a distanza di qualche mese, una nota che permette di capire quanto seguisse i movimenti della Parigi degli studi e del mercato:

Pacully pare sia stato più mercante che amatore.

La vendita della presente collezione nota e pregevole, ebbe esito anormale (v. Bulletin de l'Art Ancien et Moderne du 9 Mai 1903) sia per la dichiarazione del perito Haro che non garantiva le attribuzioni, sia per le proteste e riserve di Lafenestre e Leprieur per aver visto nel presente catalogo riprodotti senza loro autorizzazione, articoli di critica d'arte pubblicati nell'Oeuvre d'Art concernenti questa collezione, articoli riprodotti con modificazioni che svuotarono il senso e la portata dei medesimi. Di conseguenza quantunque il verbale della vendita porti un ricavato di oltre fr. 319 mila, la verità si è che pochi quadri furono realmente venduti e la maggior parte rimasero al proprietario.

Palermo 2 Agosto 1903[443]

---

440. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 22.

441. *Exposition des Primitifs flamands ed d'Art ancien. Bruges* cit. nota 438, p. 101, n. 265; Hulin de Loo, *Bruges 1902* cit. nota 438, p. 69.

442. *Collection Émile Pacully. Tableaux Anciens et Modernes des Écoles Allemande, Espagnole, Flamande Française, Hollandaise, Italienne, etc. dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit. 8 rue de Sèze, 8 Le Lundi 4 Mai 1903, à 3 heures*, [Paris, Imprimerie Georges Petit, 1903], p. 17, n. 3. Nel catalogo della vendita di sua proprietà, ancora conservato in BVCB, il collezionista ha ribadito a matita prezzo («18.180») e nuovo proprietario («Groot»).

443. Nota manoscritta in ivi, frontespizio. Bordonaro segnala i prezzi delle opere a margine di diverse voci di inventario o accanto alle riproduzioni. Indica il nome dello stesso acquirente per una *Pietà* assegnata a Gerard David (aggiudicata per 17.000 franchi, n. 23, p. 54), per una *Raccolta della Manna* di Rubens e Brueghel dei Velluti (43.500 franchi, n. 29, p. 62); il nome del «Marquis de Biron» per un *Baccanale* di Rubens (9200 fr., n. 30, p. 64); a «Haro» va un *Incontro con la flotta turca* di David Teniers (fr. 5500, n. 35, p. 69); di Hofstede de Groot, per una *Adorazione dei Magi* castigliana (fr. 5900, n. 47, p. 91); di Haro per un *Cristo che benedice le donne* di Pedro da Cordova (fr. 1680, n. 48, p. 92), per il *Ritratto dell'Infanta Isabella-Clara-Eugenia* di Bartolomé González (fr. 11.000, n. 49, p. 93), per il *Ritratto di Garcia della Prada* di Francisco Goya (fr. 34.500, n. 50, p. 94), per un *San Sebastiano* di Ribera (fr. 11.000, n. 53, p. 96).

A leggere la prefazione di Eugène Müntz, altra figura emblematica di un'epoca eclettica che volge al tramonto, si apprende che Paculy riunisce la sua raccolta in una villa a Neuilly, alle porte di Parigi. Aveva acquistato dipinti soprattutto in Spagna e in Portogallo, due paesi ancora poco esplorati da mercanti e collezionisti. Invece l'interesse di Bordonaro per il «Maestro delle mezze figure» è dettato dal fatto che a Napoli nel 1893, da Varelli, aveva acquistato un interessante *Ritratto di ragazza che redige uno spartito in veste di Maria Maddalena* (tav. LVIII). Era un'opera che in catalogo considerava correttamente del «Meister der halben Figuren», preferendo la dicitura tedesca del nome critico del pittore.[444] È un dettaglio, che però rivela quanto il collezionista fosse al corrente che i migliori risultati sui primitivi fiamminghi arrivassero proprio dai conoscitori tedeschi. Alcuni di loro si sono già spinti fino a villa Bordonaro, come Franz Dülberg, studioso che si era interessato a un dipinto della collezione che raffigura un *San Cristoforo* (tav. CXVI). Ne era nato uno scambio di lettere e di fotografie.

*Munich, Leopoldstrasse 70. IIr*
*le 21. avril 1902.*

*Monsieur le Baron,*
*pendant ma visite à Votre précieuse collection, en mars 1900, j'étais vivement intéressé par un tableau représentant St Christophe dans un paysage, tableau que je croyais pouvoir attribuer à Engelbrechtsen (N° 39 de Votre galerie).*

*Or, maintenant je prépare, avec le concours de la maison H. Kleinmann & Co, éditeurs, une publication des tableaux, dessins etc. se trouvant en Italie de maîtres hollandais primitifs, et nous serions heureux, mes éditeurs et moi, d'y pouvoir donner aussi la reproduction de ce tableau-là de Votre collection.*

*La maison Kleinmann ferait faire la photographie ou par un photographe envoyé par l'agence qu'elle entretient à Milan, ou par un photographe résidant à Palerme.*

*Veuillez adresser Votre réponse à :*

*MM. H. Kleinmann & Co,*
*éditeurs*
*à Haarlem (Hollande)*
*Spaarne 25, 27.*

444. La fotografia del dipinto è consultabile on-line, nel sito dell'Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119468.

*Je profite de cette occasion pour Vous exprimer, une fois de plus, mes bien vives remerciements de Votre si aimable accueil.*

*Agréez, Monsieur le Baron, l'expression de mes sentiments les plus distingués.*

*le docteur Franz Dülberg*[445]

Nel 1899, Dülberg aveva trattato, come tema della sua dissertazione inaugurale alla docenza, la pittura della Scuola di Leida, e in particolare di due artisti, Gerardus Leydanus e proprio Cornelis Engelbrechtszen.[446] Il libro che ha in preparazione – uscirà a Haarlem nel 1907, *Frühholländer in Italien* – è il terzo volume di una serie sulla pittura olandese dal 1450 al 1550. La copertina è di un'eleganza ormai tutta *art nouveau*. Dülberg spiega che le sue conoscenze sono frutto di un viaggio condotto in Italia dall'ottobre del 1899 al giugno 1900. E Palermo ha una sua simpatica centralità: le prime tre tavole riproducono *Il Trionfo della Morte* (fig. 105a-b) attribuito a un *Holländischer Meister vor 1450 (?)*. La chiave di lettura del dipinto è entusiastica e decadente: il più antico monumento della pittura olandese su suolo italiano è al tempo stesso il più strano, il più carico di mistero, il più potente.[447] Si spendono riferimenti al Camposanto pisano, o a un'altra personificazione della Morte, altrettanto scheletrica, di un disegno a carboncino di Dürer chiamato da Dülberg «König Tod», passato al British Museum nel 1895.[448] Ma la linea tedesca, per Dülberg, conduce alle «Kriegs» di Arnold Böcklin e Franz von Stuck, e non ha relazione alcuna con l'affresco palermitano. La cultura in gioco è un'altra: potrebbe trattarsi di un pittore olandese, che apprende i rudimenti del mestiere presso Van Eyck e si affina con Claus Sluter.[449] Dülberg propone quindi un'attribuzione a Engelbrechtszen

445. Bordonaro replica sia all'autore che all'editore e nelle bozze delle lettere ricorda che a Palermo non ci sono buoni fotografi; per questa ragione tre anni prima è stato costretto a rivolgersi ad Alinari. L'operazione fotografica patrocinata da Kleinmann dovette andare incontro a tempi lunghi se, tre anni e mezzo dopo, la richiesta viene nuovamente inoltrata, con una *Postkarte* da Monaco; e il consenso di Bordonaro ribadito. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 24, dove si conservano le bozze delle lettere di Bordonaro inviate a Dülberg e all'editore Kleinmann (1 maggio 1902), la lettera di Dülberg a Bordonaro (14 ottobre 1905), la risposta di Bordonaro a Dülberg (19 ottobre 1905).

446. F. Dülberg, *Die Leydener Malerschule. I. Gerardus Leydanus. II. Cornelis Engebrechtsz. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde von der Philosophischen Facultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin genehmigt und nebst den beigefügten Thesen öffentlich zu verteidigen am 18. Januar 1899.*

447. «Das älteste Denkmal holländischer Malerei auf italischem Boden ist zugleich das weitaus eigenartigste, rätselvollste und mächtigste», F. Dülberg, *Frühholländer III. Frühholländer in Italien*, Haarlem, Kleinmann, 1907, p. 6. Nei ringraziamenti figurano «Herr Baron Chiaramonte-Bordonaro», subito dopo il marchese Durazzo Pallavicini di Genova e i principi Corsini di Firenze.

448. Londra, British Museum, 1895-9-15-971, 211 x 265 mm; con il monogramma e datato 1505. Considerato autentico da tutti i repertori sul maestro di Norimberga, tranne dai coniugi Tietze, cfr. W. L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, v. II: *1500-1509*, New York, Abaris Books, 1974, pp. 884-885.

449. «Die Annahme, dass ein höllandischer nur halb mit den Errungenschaften der van Eyck vertrauter Künstler dieses Werk in fernen Süden geschaffen habe, hat nach dem Vorgange eines Claus

per il *San Cristoforo* Bordonaro (tav. CXVI), ma il riferimento a Patinir formulato da Goldschmidt nel 1896 era più calzante, perlomeno stando a quel che si riteneva fosse al tempo il *corpus* del pittore fiammingo. Il senatore tuttavia predilige mantenere in catalogo l'avvicinamento a Bosch proposto da Berenson. Al di là dell'orizzonte ampio e dell'apertura sul paesaggio, è difficile motivare l'attribuzione di Berenson – per comprenderla, si può forse ricorrere a un passo di Friedländer, il maggior conoscitore di pittura fiamminga del primo Novecento: «al tempo in cui i grandi musei presero forma, il nome di Bosch era più una nozione letteraria che un concetto chiaro nella mente dei conoscitori».[450] E gli anni che Bordonaro va attraversando sono proprio il «tempo in cui i grandi musei presero forma». Spetta proprio a Friedländer il merito di aver riportato il *San Cristoforo* della collezione palermitana sotto il nome di Patinir e l'opera è già inclusa in un catalogo del pittore nel 1916, nella prima edizione di una pubblicazione fondamentale.[451] Il dipinto è stato poi declassato, giustamente, a opera di un seguace.[452] E non è forse esagerata dunque la caratterizzazione, chiaramente spregiativa, espressa sul conto di Dülberg da Friedländer: «non solo storico dell'arte, ma anche poeta».[453] Bordonaro mostra in un caso interesse per gli articoli di Friedländer, studioso che è riuscito a integrare in modo formidabile libertà interpretativa, sintesi folgoranti e quantità di dati assimilati, praticando la *connoisseurship*. Siamo all'incirca nel 1906: il senatore sta studiando una *Madonna con*

---

Sluter zum Mindesten nicht Unmögliches», Dülberg, *Frühholländer III* cit. nota 447, p. 7. Nel riferire i dati storici, Dülberg cita il libro di Di Marzo sulla *Pittura in Palermo nel Rinascimento*, ormai punto di riferimento inevitabile sull'argomento.

450. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, v, Leyden-Bruxelles, Sijthoff, 1969, p. 47.

451. Id., *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der Niederländischen Malerei*, Berlin, Julius Bard, 1916, p. 184. Si veda poi Id., *Die altniederländische Malerei. Joos van Cleve Jan Provost Joachim Patenier*, ix, Berlin, Cassirer, 1931, p. 110. Il dipinto guadagna ulteriore visibilità con la traduzione in inglese del repertorio di M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Joos van Cleve Jan Provost Joachim Patenier*, ix, Leyden-Brussels, Sijthoff, 1973, p. 103, n. 248, pl. 239. Nella fototeca di Friedländer – consultabile ad Amsterdam, al Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, e parzialmente accessibile online – si conserva la fotografia del dipinto Chiaramonte Bordonaro di sua proprietà (n. 88107). La fotografia è evidentemente la stessa che è servita a Dülberg, con la vecchia didascalia: «Werkstatt des Cornelis Engelbrechtsz. Der Hl. Cristophorus. Palermo, Sammlung Chiaramonte Bordonaro N° […] H. Kleinemann & Co. Munchen». Nel retro, Friedländer ha annotato l'idea ripresa a stampa: «cf. Patenier Escorial»; ma compare anche un dubbio sull'autografia: «atelier Patinir?».

452. Il pittore del dipinto Bordonaro sembra essere un precoce fiancheggiatore di Patinir, all'altezza del *San Girolamo* della Kunsthalle di Karlsruhe (inv. 144), e va collocato verso il 1500-1505, in un periodo di gestazione precedente l'esplosione creativa del grande artista fiammingo. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi* cit. nota 120, n. 271, p. 142; *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, catalogo della mostra *Patinir y la invención del paisaje* (Madrid, Museo del Prado, 2 luglio-7 ottobre 2007), a cura di A. Vergara, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 277, nota 14; per il dipinto di Karlsruhe, n. 18, pp. 278-281.

453. «[…] Franz Dülberg, der nicht nur Kunsthistoriker sondern auch Dichter war […]», Friedländer, *Die altniederländische Malerei* cit. nota 451, xiv, 1937, p. 73. È una considerazione espressa nel momento in cui Friedländer riporta l'ipotesi di Dülberg secondo cui l'iscrizione dell'*Altare di Gand*, che ricorda Hubert e Jan van Eyck come autori dell'opera, sarebbe un falso.

*il Bambino* «di scuola fiaminga» (tav. LIX) e si convince che si tratta di «un autore che subì l'influenza italiana»:

> Esso presenta molte analogie per composizione, paesaggio, pel primo piano contenente frutta e vaso con fiori, e per la specialità del pappagallo che becca l'uva, col quadro designato sotto nome del Maitre au Perroquet della Collezione Kaufmann a Berlino. Vedi la rivista Art flamand et hollandais fas$^{le}$ del 15 lug$^{o}$ 1906 pag$^{a}$ 35 (articolo di Max J. Friedländer). Oltre il citato quadro della Collezione Kaufmann l'autore cita senza riprodurre in fotografia 8 quadri della stessa mano che sono a sua conoscenza: parecchie madonne accompagnate dall'inseparabile pappagallo, una vergine col bambino e S$^{a}$ Anna appartenente a W. Clemens a Monaco, una Maddalena riprodotta e molti esemplari di cui uno trovasi presso V. Hollitscher di Berlino ed un altro presso Ad. Schloss a Parigi.[454]

L'articolo di Friedländer sulla collezione Kauffman presenta un'impareggiabile raccolta privata di dipinti tedeschi e olandesi; nel decennio successivo, vedrà la luce il catalogo della stessa collezione, per le cure di Bode. Erano gli anni in cui a Berlino veniva fondato il Kaiser-Friederich-Museum, diretto magistralmente da Bode, nella cui scia agisce Friedländer. Bordonaro legge quindi la prima trattazione sistematica del «Maître au Perroquet», ma quando lo studioso ritornerà sull'argomento, quarant'anni dopo, i dipinti si saranno moltiplicati, e alla lista degli otto, di cui il senatore chiede ragione, se ne saranno sommati altrettanti.[455] Altri collezionisti sono intenti a «riordinare» i loro quadri, e può capitare che certe ricerche si incrocino. Una lettera di un conte marchigiano arriva in seguito a una visita:

> Castelferretti (Marche)
> 27 Giugno 1902.
>
> Barone Gentilissimo
>
> Trovandomi a casa per un lungo e non desiderato congedo (una malattia che, fortunatamente, va scomparendo) per passare il tempo mi son messo a riordinare i nostri quadri. Nel

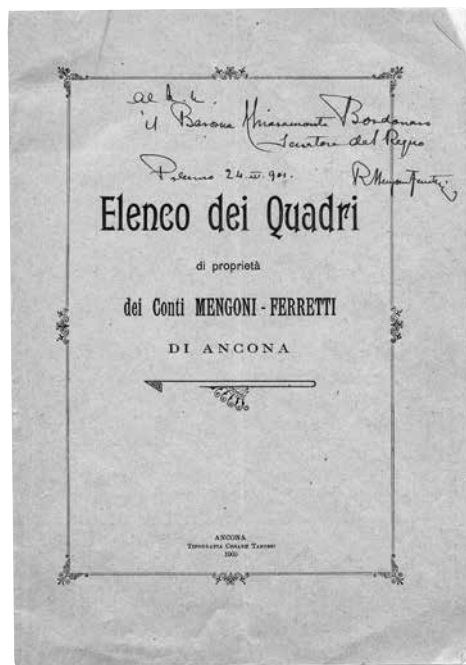
---

454. «Catalogo dei Quadri», n. 36.

455. Attivo ad Anversa fra 1520 e 1530, a contatto con le esperienze di Quentin Metsys e Joos van Cleve, il «Maestro del Pappagallo» si riconosce a partire da alcuni elementi ricorrenti, più o meno coincidenti con quelli ricordati dal senatore: la Madonna a mezzo busto, l'inclusione di un paesaggio ricco di dettagli e a orizzonte alto, un parapetto su cui è sempre poggiata una natura morta con un grappolo d'uva. A partire proprio dalle aperture di Friedländer, le attenzioni di collezionisti e conoscitori di pittura fiamminga iniziano a dirottare sui manieristi di Anversa e su altri fenomeni di fronda, cfr. M. J. Friedländer, *La Galerie Von Kaufmann à Berlin*, «L'Art Flamand & Hollandais», vi, 1906, pp. 29-40; W. von Bode, *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin*, Berlin, Paul Cassirer und Hugo Helbing, 1917. Il «Maestro del Pappagallo» sfugge alle ricostruzioni dei dodici volumi della *Altniederländische Malerei* (1924-1937), eccetto che per un rapido accenno (xii, 1935, pp. 30-31). L'articolo definitivo è M. J. Friedländer, *Der Meister mit dem Papagei*, «Phoebus», ii, 1948-1949, p. 49.

Elenco dei Quadri

di proprietà

dei Conti MENGONI - FERRETTI

DI ANCONA

ANCONA

Fig. 130. La copertina dell'*Elenco dei Quadri di proprietà dei Conti Mengoni-Ferretti di Ancona*, con una dedica a Bordonaro

passarli in rivista mi sovvenni dei due di cui Lei possiede le teste e che considera di buon autore. Ne ho fatte fare le fotografie e mi permetto mandargliene in pacchetto separato le copie. Su di esse ho scritto le dimensioni per vedere se corrispondono con quelle delle teste da Lei possedute. Nel nostro catalogo figurano al N. 66 e son detti rappresentare l'uno S^ta^ Barbara e l'altro S. Giovanni Apostolo, autore Pietro Perugino.

Colgo quest'occasione per pregarle a voler far gradire alla gentilissima Baronessa i miei omaggi ed i saluti di mia moglie che vuol essere ricordata anche Lei. Entrambi poi Le saremo gratissimi se vorrà ricordarmi a tutti i suoi, sempre gratissimi e memori delle gentilezze da Loro ricevute costì e delle loro innumerevoli e cordiali amabilità.
Con la maggiore considerazione me Le professo

Devoto suo
P Mengoni Ferretti[456]

La collezione dei conti Mengoni Ferretti aveva infatti un catalogo a stampa, ancora oggi conservato nella biblioteca di Bordonaro (fig. 130), che non avrà mancato di consultarlo, per procedere negli studi sulle teste che aveva acquistato, e che Goldschmidt aveva considerato di Gerino da Pistoia. La conclusione è riportata in catalogo:

> Nella Galleria Mengono Ferretti di Ancona trovansi due tele attribuite al Perugino rappresentanti S. Giovanni Apostolo e S.ª Barbara figure intere di m. 1.20 circa, e le mie teste in tavola han le medesime dimenzioni di quelle su tela. A giudicare dalla mediocre fotografia pare che quelle tele siano copie fatte alla fine del 1500, accusando il manierismo dell'epoca. Credo le mie tavole siano frammenti di originali perduti.[457]

Queste convinzioni sembrano del tutto esatte: i dipinti Bordonaro sono «frammenti di originali perduti», mentre le derivazioni Mengoni Ferretti, su tela, a figura intera sono da

456. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 27.
457. «Catalogo dei Quadri», n. 133.

le didascalie sono uguali, è giusto?

Fig. 131. Copia da Andrea Sabatini, *San Bonifacio*. Ancona, già nella collezione Mengoni Ferretti

Fig. 132. Copia da Andrea Sabatini, *Sant'Alessio*. Ancona, già nella collezione Mengoni Ferretti

datare alla fine del Cinquecento (figg. 131-132).[458] Altre due derivazioni, pervenute al museo di Bonn, erano note agli studiosi, e per queste opere una tradizionale attribuzione

458. Questo problema si lega a un caso di dispersione di un polittico dal convento di Sant'Alessio a Roma. Due scomparti raffiguranti *Sant'Alessio e San Bonifacio* sono infatti venduti dai frati di Sant'Alessio nel 1861 al pittore Heinrich Ludwig, che verosimilmente agisce per conto del collezionista Otto Wesendonck, e sono poi pervenuti, per lascito, al Provinzial-Museum di Bonn. I documenti della vendita sono stati ritrovati di recente: M. Moretti, *Sant'Alessio «splendore della famiglia Savella». La leggenda del nobile e buon pellegrino in dodici pitture*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», cxxiv, 2012, 2, pp. 705-728: 722. I due dipinti sono già segnalati da C. von Lützow, *Kunstleben in der deutschen Schweiz*, «Zeitschrift für bildende Kunst», i, 1866, pp. 262-265: 264. Le tavole Bordonaro, ridotte solamente alle teste, sembrano però scalzare dal ruolo di originali i dipinti di Bonn. Si possono confrontare alcuni particolari eloquenti: la foggia, assai più raffinata del cappello del San Bonfacio o l'espressione addolcita del Sant'Alessio. Non è da escludere che i frati, nel 1861, abbiano provveduto a sbarazzarsi di due copie, pur eseguite a regola d'arte da un pittore che opera su tavola, e che Bordonaro sia davvero entrato in possesso dei «frammenti di originali perduti» nel 1884, al tempo della vendita Genolini.

a Mariano di Ser Austerio, è stata rivista da Ferdinando Bologna in favore di Andrea da Salerno.[459]

Fin dal 1857, quando era apparso il volume sugli *Early Flemish Painters* di Crowe e Cavalcaselle, un capitolo era stato dedicato ad Antonello da Messina. Bastava l'autorità di Vasari, su Jan van Eyck che insegna al siciliano la pittura a olio, a garantire quest'inclusione, che avrebbe anche prodotto incursioni successive. Friedländer riteneva che il continuatore più intelligente della pittura analitica di Van Eyck fosse proprio il messinese. Almeno in un caso, la cultura internazionale dei conoscitori, in continuo avanzamento, si appropriava di un argomento siciliano. Era merito della presenza di opere di Antonello nei musei europei. E sul versante locale, Di Marzo provvedeva ad arricchirne la base documentaria:

Messina, 12 XII. 1902

On. Signor Barone,

Ho trovato un atto pubblico, da cui si rileva che Antonello da Messina nel 1473 dipingeva per la chiesa di S. Giacomo in Caltagirone magnam iconam, di cui si era stabilito il prezzo in onze 45. Io andrei costà volentieri a far le opportune indagini: ma spiritus promptus est, caro autem infirma. Vorrebbe in vece andarvi la Signoria Vostra Illustrissima per cercare almeno di ripescare avanzi di sì grande opera? Ovvero avrebbe qualche persona costà, di cui potrebbe fidarsi, senza però profferire il nome di Antonello?
Io domani mi restituirò a Palermo, dove potrà scrivermi. Una stretta di mano dal

Suo devotissimo
G. Di Marzo[460]

Di questo documento Di Marzo avrebbe dato notizia, nelle sue pubblicazioni, a partire dall'anno successivo.[461] Certo, la confessione di una carne debole, quando si tratta di andare a verificare se ancora esiste un polittico di Antonello, non depone a favore della sua solerzia.[462] In questi anni, un'élite internazionale sempre più numerosa guarda alla Sicilia con curiosità crescente. Ed è necessario, per soddisfare i viaggiatori stranieri, dotarsi di grandi alberghi e di pubblicazioni aggiornate. Una lettera di Berenson contiene una presentazione di due coniugi di lui «amicissimi», che «stanno preparando un libro su Palermo»:

459. Per un riepilogo recente della vicenda critica delle tavole di Bonn: N. Loporchio, *Andrea da Salerno. Protagonista del Rinascimento meridionale*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni culturali, relatore prof. A. Angelini, a. a. 2013-2014, p. 56.

460. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 28.

461. G. Di Marzo, *Di Antonello d'Antonio da Messina. Primi documenti messinesi*, «Archivio Storico Messinese», III, 1903, pp. 171-173; Id., *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti. Studi e documenti*, Palermo, «Boccone del Povero», 1903, pp. 40, 138.

462. Sul polittico perduto di Caltagirone, cfr. F. Sricchia Santoro, *Antonello. I suoi mondi, il suo seguito*, Firenze, Centro Di, 2017, pp. 171, 190.

Illustrissimo Signor Barone.
Mi permetto di presentare a Vostra Signoria i miei amicissimi il Signor e la Signora Waterfield. Il Signor è pittore e la Signora scrittrice. Stanno preparando un libro su Palermo in una serie inglese nella quale la Signora ha già scritto due volumi, uno sopra Perugia e l'altro su Assisi. Lei, Signor Barone, potra essere di massimo ajuto ai miei amici nelle ricerche ed indagini che devono fare e per la storia e per l'arte di Palermo. Poi vorranno certamente visitare e studiare sua pregiosissima collezione di quadri ed oggetti d'Arte.
Spero che Ella non mi avrà completamente dimenticato. Spero sempre di andare in Sicilia, ma negli ultimi anni mi sono trovato in mezzo di lavori che non mi permettevano di muovermi.
Con tante grazie anticipate, e tanti saluti,

Suo devotissimo
B Berenson[463]

Aubrey Waterfield e Lina Duff Gordon erano due giovani inglesi che appartenevano alla generazione di Berenson e abitavano dunque nel villino Derix di via Serradifalco nella contrada Olivuzza a Palermo. La moda della villeggiatura era stata impiantata da quelle parti prima dai Whitaker di villa Malfitano, e poi dai Florio. I «volumi» citati da Berenson, «in una serie inglese», fanno parte della collana sulle *Mediaeval Towns*, che comprende due pubblicazioni della Waterfield su *The story of Perugia* (1898, in collaborazione con Margaret Symonds e illustrata da Helen James) e *The story of Assisi* (1900, illustrata dalla stessa James e da Nelly Erichsen), per i tipi della casa editrice londinese di J. M. Dent. Sono libri che hanno un discreto successo, se si pensa che il primo è già giunto alla quarta edizione, nel 1902. La storia di Lina si intreccia a quella di Berenson grazie alla sua madrina Janet Ross, che la adotta all'età di sedici anni, sottraendola sostanzialmente a un'esistenza destinata al convento. Quanto al libro di Lina su Palermo, ne parla ancora Tina Scalia Whitaker in una lettera del maggio 1908, ma, a quanto pare, non vide mai la luce. In quei giorni invece, il pittore Aubrey era stato assalito da una violenta febbre. Insieme a Bertrand Russell e George Macaulay Trevelyan, i tre avevano ripercorso la marcia dei garibaldini da Marsala a Palermo, ma – vuoi per la malaria o per il sole – questi giovani di genio ma poco equipaggiati ci avevano quasi rimesso la pelle.[464]

Proprio Berenson provvede, nel primo numero del *Burlington Magazine*, a pubblicare un dipinto della collezione Bordonaro, un *San Girolamo penitente* di grandi dimensioni (tav. XLIII). Il senatore aveva acquistato l'opera nel 1892 da Pierfrancesco Rosselli del Turco, esponente di un casato fiorentino che aveva formato una collezione di primitivi

463. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 23. La lettera non è datata, ma Bordonaro ha appuntato nella busta: «Vista 5 dicembre 1902 da Falconara».

464. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit. nota 1, pp. 302-304. La corrispondenza di Lina Waterfield si conserva al British Institute of Florence: bisognerà condurre su questo fondo alcune ricerche specifiche sul periodo palermitano della scrittrice.

toscani nella prima metà dell'Ottocento.[465] All'epoca, passava per un'opera di Andrea del Castagno, ma il primo interesse di Berenson per questo *San Girolamo* risaliva al 1897, quando il nome critico coniato per il pittore era ancora quello di «Amico di Sandro». Nel suo articolo, lo studioso americano costruiva la personalità di un pittore, chiamato in prima battuta «Alunno di Domenico» e poi identificato in Bartolomeo di Giovanni, fra gli allievi più dotati di Ghirlandaio, ma attento anche alle novità proposte da Botticelli e da Filippino Lippi.[466] Nell'estate del 1903, il senatore avrebbe intrapreso un viaggio, in compagnia della famiglia, attraverso località di villeggiatura e capitali europee.[467] Le note redatte in quest'occasione sono conservate in una busta dove è indicato l'itinerario: «Appunti d'Arte. Bâle, Zurigo, Paris, Torino, Firenze etc.». Oltre agli acquisti di fotografie e ai nomi degli artisti visti nei musei, una *impression de voyage* illumina anche il rapporto di Bordonaro con l'arte a lui contemporanea (fig. 133):

Zurigo 7 Settembre 1903

> Kunstlergut. Collezione di alquanti quadri moderni e pochi antichi. Notai
> Arnold Böcklin di Bâle. Der Krieg pittura fantastica, colorito smagliante in certi punti ma crudo, disegno scorretto.
> Altro quadro del medesimo Satiro fra Ninfe. Contrasti di colore esagerati, macchie scurissime e matte. Notabile color carne delle ninfe e specialmente trasparenza di esse attraverso un velo color rosso vivissimo che copre dal cinto in giù una ninfa. Disegno corretto sebbene non preciso.

---

465. Sulla collezione Rosselli del Turco, si può consultare *Ricordanze della nobile famiglia Rosselli del-Turco tratte dai suoi archivi per cura di Aurelio Gotti*, Firenze, Tipografia Calasanziana, 1890, pp. 171-181.

466. B. Berenson, *Alunno di Domenico*, «The Burlington Magazine», I, 1903, pp. 6-20: 17, poi Id., *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, London, Phaidon, 1963, I, p. 26; II, fig. 1127. In entrambe le pubblicazioni il dipinto è riprodotto. Nonostante sia stato dimenticato nella bibliografia più recente sul pittore (va almeno segnalata l'intelligente monografica, *Bartolomeo di Giovanni collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 24 aprile-5 giugno 2004), a cura di N. Pons, Firenze, Polistampa, 2004), il dipinto Bordonaro si inserisce saldamente nel percorso del pittore e la sua cronologia può essere precisata: verso il 1495. Bordonaro ha seguito tutto l'*iter* critico di Berenson, come attesta la sua nota, e aggiornato il suo catalogo secondo gli avanzamenti dello studioso americano: «Berenson lo vuole dell'Amico di Sandro pittore che non è riuscito ad identificare. Somiglia ad una fotografia di quadro venduto per Verrocchio, datami da Quasconi di Firenze. Berenson nel 1903 (vedi Burlington Magazine N° 1 lo attribuisce ad un Alunno e allievo di Domenico Ghirlandajo», in «Catalogo dei Quadri», n. 108.

467. Al viaggio del 1903 partecipa la famiglia al completo: il primogenito Gabriele, già sposato con Maria Anna Alliata di Pietratagliata, detta Annina; più due delle tre figlie: Lisa, cioè Elisabetta, e Margherita. È rimasta a Palermo Antonietta, che è la maggiore delle tre: è nata il 9 ottobre 1876. Lo si evince da una lettera di Francesco Papé del 29 settembre 1903, scritta a Palermo e inviata al senatore a Parigi. Francesco, che si firma Ciccio, è figlio del duca di Pratameno, che diventerà genero del senatore, in virtù delle nozze con Antonietta, cfr. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 30, dove sono conservati tutti i documenti relativi a questo viaggio.

BAUR AU LAC
ZÜRICH
Das ganze Jahr geöffnet
Telegramm-Adr.: BAURLAC
Bes: C. KRACHT.

Zurigo 7 Sett 903
Kunstlergut _ Collez. alquanti quadri
moderni e pochi antichi _ Notai
Arnold Böcklin di Bâle _ Der Krieg
pittura fantastica, colorito smagliante
in certi punti un crudo, disegno
scorretto _
Altro quadro del med. Satiro fra
Ninfe Contrasti di colore esagerati,
Macchie [illegible] e [illegible] -
notabile color carne delle ninfe
e specialmente trasparenza di essa
a traverso un velo color rosso
vivissimo che copre dal cinto in

giù una ninfa _ disegno corretto abbenchè
non preciso
N. V. Diaz _ Piccolo quadretto con figu-
rine avente per fondo un paese
di fattura squisitamente larga,
disegno corretto, chiaroscuro am-
mirabile e colore succoso e
forte senza nero
Sofonisba Anguissola _ Mediocre
pittura in tela colla quale rav-
viso il ritratto dell'artista avente
una ventina d'anni di meno di
quello del disegno di Van Dyck
Il cartellino dice
Sofonisba Anguissola
Bildnis einer alten Dame
mentre la lettera che la dama
porta in mano ha l'indirizzo seguente:
Alla Ill. Mag.ca S.d Catolica
Barbora Angusol
onde non ve dubbio che sia il
ritratto di lei ma dal merito del

Fig. 133. Gli appunti stesi a Zurigo il 7 settembre 1903

N. V. Diaz _ Piccolo quadretto con figurine avente per fondo un paese di fattura squisitamente larga, disegno corretto, chiaroscuro ammirabile e colore succoso e forte senza nero.
Sofonisba Anguissola _ Mediocre pittura in tela nella quale ravviso il ritratto dell'artista avente una ventina d'anni di meno di quello del disegno di Van Dyck
Il cartellino dice

Sofonisba Anguissola
Bildnis einer alten Dame
mentre la lettera che la dama porta in mano ha l'indirizzo seguente:
Alla Ill. Mag. ca S d Catolica
Barbara Anguissola
onde non ve dubbio che essa sia il ritratto di lei ma dal merito del dipinto non mi pare sia un autoritratto
Franz Stuck _ Pittore moderno di costì havvi qui un quadro stante in alto rappresentante una donna che offre il dorso. Buon disegno e chiaroscuro. Colore terso. Nelle fotografie dei suoi quadri egli guadagna come il pittore inglese Burne Jones.

Dapprima Bordonaro osserva due dipinti di Böcklin, ma rimane perplesso. I presupposti con cui guarda un'opera d'arte sono qui molto chiari: contano, quasi esclusivamente, «disegno» e «colorito». Sono campi in cui non ammette esagerazioni: certo, *Der Krieg* è una «pittura fantastica», ma i rapporti cromatici non possono produrre un risultato «crudo». Per non parlare del disegno, «scorretto»: ciò non depone a favore dell'artista svizzero. Ancora peggio si mette quando Bordonaro ricorda le impressioni prodotte dal *Satiro con le ninfe* di Böcklin. La tensione espressiva dell'opera, tutta fondata su contrasti di colore, spinge verso un eccesso inaccettabile per chi collezionava soprattutto dipinti antichi. Davanti a un *Paesaggio* di Dìaz de la Peña di piccole dimensioni, si ricompone quell'equilibrio fra passato e presente che Bordonaro probabilmente cerca quando giudica un artista a lui contemporaneo. L'impianto tradizionale rassicura il senatore, che però ammira anche, imprevedibilmente, un'opera di Franz von Stuck. L'artista aveva effettivamente ricreato, più di Böcklin, una personale armonia con il Rinascimento, mitizzato come epoca d'oro anche nella sua pratica di pittore. Questo lo poneva in continuità con l'esperienza di Bordonaro, che è attento all'effetto dei suoi quadri anche in fotografia: è qui che Franz von Stuck «guadagna come il pittore inglese Burne Jones», un altro artista che potrebbe rientrare da tempo nelle predilezioni del senatore siciliano. Anche a Schaffausen, alloggiato all'albergo di Neuhausen sulle cascate del Reno, Bordonaro non perde occasione per visitare neonate *Kunsthallen*.

> Sciaffusa 9 Settembre 1903
>
> Kunstsaal _ Istituzione privata contenente alquanti quadri moderni e pochissimi antichi fra i quali notai il N° 23
> Joh. Fried Wettstein di Basel geboren 1647 Ritratto di Corrado Amman di 29 anni. pittura vigorosa che si direbbe di scuola spagnuola che ricorda la maniera di Velasquez o meglio di Murillo.

Il rapporto con la generazione dei figli è condizionato dalla passione per l'arte e per la fotografia. Mentre è in viaggio, alloggiato in un hotel parigino, Bordonaro riceve scatti fotografici che «Ciccio» – Francesco Papé, duca di Pratameno, marito di sua figlia Antonietta – nel frattempo produce a Palermo, cimentandosi sulla *Madonna* giottesca acquisita nel 1901. Ma chi raggiunge dei risultati notevoli in questa pratica amatoriale della fotografia sulle opere d'arte acquisite dal senatore è la figlia Elisabetta, «Lisa», autrice di tante riproduzioni pubblicate in queste pagine.

Non sappiamo molto del soggiorno parigino, ma è probabile che il senatore dovette trascorrere lunghe giornate al Louvre, per verificare le attribuzioni delle sue opere. Nel retro di una foto di un suo dipinto (tav. LXXII), che aveva comprato nel 1884 a Roma, alla vendita del cardinale De Luca con un'attribuzione al Guercino, Bordonaro scrive: «N° 344 cat. – Questa effigie trovasi nel grande quadro del Louvre rappresentante i Santi

Fig. 134. Giovanni Francesco Barbieri, detto Guercino, *Madonna con il Bambino e i Santi Geminiano, Giovanni Battista, Giorgio e Pietro Martire*. Parigi, Musée du Louvre

protettori di Modena». È corretta l'indicazione del senatore: il dipinto riprende esattamente la posa del San Giovanni Battista nella *Madonna con il Bambino con i Santi Geminiano, Giovanni Battista, Giorgio e Pietro Martire*, dipinta dal Guercino nel 1651, su commissione di Francesco I d'Este, per la chiesa di San Pietro martire a Modena ed entrata al Louvre nel 1797 (inv. 84, fig. 134).[468] Ma oggi sembra piuttosto l'opera di un imitatore. Nel

468. Si possono avvicinare al dipinto Bordonaro altre due elaborazioni autonome sullo stesso tema: una versione quasi in controparte si conserva nei Musei Capitolini di Roma e un *San Giovanni Battista* attribuito a Guercino, passato recentemente all'asta da Christie's (Londra, 4 luglio 2012, lot. 209), con le braccia aperte e il viso rivolto verso lo spettatore.

Fig. 135. Carlo Dolci, *Orazione di Cristo nell'orto di Getsemani*. Firenze, Palazzo Pitti

1903, Bordonaro non manca di andare al Musée de Cluny o ad Annecy, come vedremo; per ora, saltando il passaggio francese, lo ritroviamo a Torino:

> (Torino 9 Ottobre 1903)
> I due quadretti dalla mia Carlotta comprati a Torino sono di Claudio Beaumont allievo di Francesco Trevisani
> 1694-1766
>
> a Torino Museo. Vi son majoliche di Parma – un vaso bianco[469] con decorazione verde e fiori rosa e gialle pallidi ed un baule ossia [parola illeggibile] bislunga con verde ed assai centrati segnato R Fabbrica di Parma 1783.

469. Nel mezzo è uno schizzo del vaso di cui si parla nel testo.

A parte quest'unico caso documentato di un acquisto compiuto dalla moglie, Charlotte Gardner, Bordonaro a Torino si sofferma sulla Real Fabbrica di Parma. È un segno del suo interesse crescente per le manifatture di ceramica meno note e nel 1903 le sue attenzioni per le arti decorative sovrastano quasi le ricerche sulla pittura. Ritornando nei musei fiorentini, davanti a opere di suo interesse, scrive appunti dettagliati. Un'*Orazione di Cristo nell'orto di Getsemani* di Carlo Dolci, a Palazzo Pitti (fig. 135), offre qualche spunto per un confronto con un dipinto acquistato a Pisa nel 1889. Rientrato a Palermo, Bordonaro riprende lo stesso foglio e sancisce un verdetto che conclude la nota, forse con qualche delusione:

> Galleria Pitti
>
> Cristo nell'orto di Carlo Dolci
> Quadro di dimensione simile al mio forse una piccolezza più grande. Gesù in ginocchio, con testa di profilo curvato, orante colle mani conserte al seno (non giunte) in tunica color lacca i cui chiari sono marcatissimi e danno nel dorato. A sinistra l'Angelo sopra una nuvola nerastra appare in ginocchio colla croce sulla spalla sinistra che sostiene col braccio in ombra, mentre col destro allungato offre un calice dorato e l'angelo ha tunica blu e braccia nude, la sua testa è rivolta di ¾, mostra nuda una parte di coscia dal ginocchio in su. Esso stacca su fondo giallo dorato. Il Cristo ha capelli lunghi. Dietro di lui a destra delle fronde di albero che staccano di tono su un fondo grigio di nuvole, le quali a loro volta staccano a far contrasto col fondo giallo dorato in cui spicca l'angelo. Esaminare se il mio possiede delle varianti
>
> Firenze 6 Novembre 1903
>
> Il mio quadro è affatto differente
>
> Palermo 5 Dicembre 1903[470]

Il senatore riceve in regalo una *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, nel luglio del 1904, a Palermo, da un certo Salvatore Corvaja. Questo proprietario aveva affidato il restauro del dipinto alle cure del «valente Prof. Cavenaghi, il quale la ritenne per opera di Girolamo da Carpi ferrarese allievo del Garofalo».[471] Il caravaggino Luigi Cavenaghi non era solo uno dei maggiori restauratori dell'epoca, aveva anche contribuito attivamente alla riscoperta di cicli di affreschi oggi considerati fra i capisaldi del Rinascimento italiano: dalla serie di *Uomini illustri* di Bramante, staccati da casa Panigarola e trasferiti a Brera, ai dipinti murali dell'oratorio di Santa Cecilia a Bologna. Per questo Bordonaro tiene in alta considerazione una sua attribuzione a Girolamo da Carpi – pittore di cui, verosimilmente, conosce poche opere, e colma le sue lacune a Firenze:

---

470. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 29. Il soggetto del dipinto attribuito a Carlo Dolci era sempre un'*Orazione di Cristo nell'orto di Getsemani*, «Catalogo dei Quadri», n. 144.

471. «Catalogo dei Quadri», n. 422.

Fig. 136. Copia da Andrea del Sarto, *Madonna con il Bambino, San Giovannino, Sant'Elisabetta e due angeli*. Castel Gandolfo, Palazzo Apostolico

Uffizi

Girolamo da Carpi N° 994
1501-1569
Intitolato Marta e Maria ma è il Cristo che predica alle turbe ed in prima linea ginocchio in [*sic*] due donne. Fondo architettura che dà nel bistro. Montagna lontana blu verdastra. Alberi lontani toccati assai fini. Colori vigorosi e sobrii. Mani con dita affusolate nelle donne, opaci almeno nei panneggiamenti, oltre il blu, rosso arancio cupo paonazzo chiaro vi è un bel verde pistaccio di tono. Panneggi lunghi ma le pieghe in chiuso elegante minute.[472]

Ora Bordonaro elenca le fotografie che acquista, esprime giudizi e indica i confronti che si propone di verificare *de visu* sui suoi dipinti, facendo attenzione agli originali che trova

472. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 29.

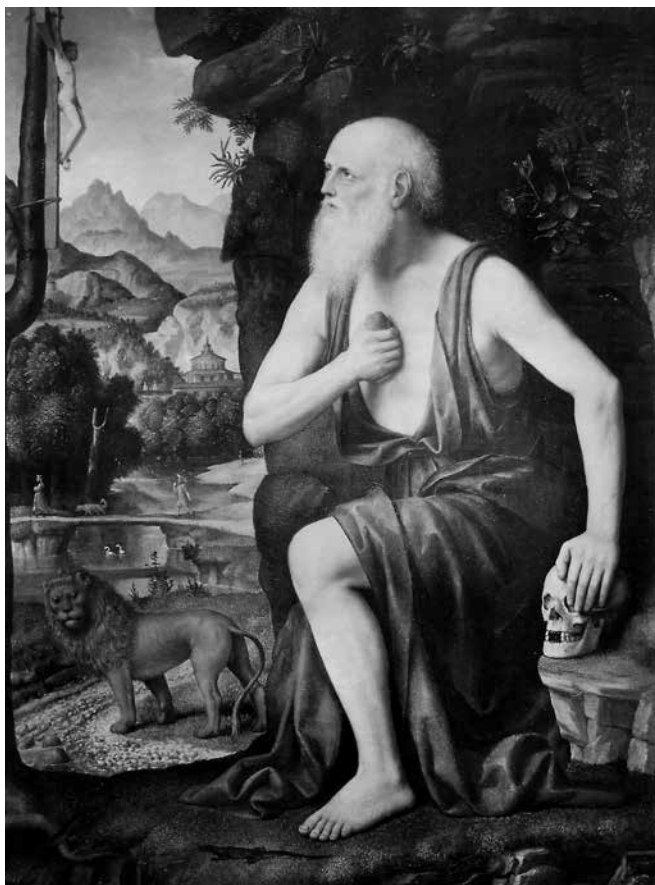



Fig. 137. Bernardino Luini, *San Girolamo*. Milano, Museo Poldi Pezzoli

nei musei o nelle collezioni e le copie che spesso ha acquisito. Siamo sempre a Firenze, nel 1903, e nella lista troviamo foto di opere alla Galleria Corsini, agli Uffizi, all'Accademia o al Bargello:

Fotografie

Galleria Corsini

N. 175 Andrea Del Sarto. Sacra famiglia. Copia Antica Madonna bambino S Giovanni 4 angeli di cui uno a destra ritto presentando fianco e dorso (molto scura) raffrontata colla mia comprata a Roma su tela[473]

[…]

Bargello

473. A matita.

Fig. 138. Francesco Salviati, *Ritratto di uomo*. Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 139. Francesco Salviati, *Ritratto di uomo*. Firenze, collezione Corsini

> Pierino da Vinci bassorilievo Morte Conte Ugolino simile al dipinto mio
> Medaglia di Adriano VI con naso aquilino, e la gobba specialmente nella parte superiore del naso
> (Uffizi)
> Adriano Manglard di Lione Marina simile a quella di Falconara
> Rutilio Manetti. Suo ritratto ricorda il mio comprato a Firenze di Antinori. Di questo autore generalmente tenebroso ricordo aver visto un bel quadro chiaro.

E infine, un *memorandum*:

> Confrontare i seguenti quadri di cui ho le fotografie, coi miei che li ricordano
> S. Girolamo di Luini (Museo Poldi Pezzoli di Milano)
> Trinità di A. Baldovinetti (Accademia di Firenze).[474]

I viaggi diventano quindi un modo per rivedere le opere «simili» ai dipinti della collezione e le foto servono a «confrontare» i quadri, una volta rientrati al tavolo di lavoro. Si può ottenere qualche convinzione in più studiando le opere attribuite ad Andrea del Sarto (fig. 136):

474. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 29.

Fig. 140. Andrea Sguazzella, *Madonna con il Bambino, San Giovannino e Sant'Elisabetta*. Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 141. Santi di Tito, *Battesimo di Cristo*. Firenze, collezione Corsini

> Questo quadro pel colore si direbbe di fra Bartolomeo e si stenta a credere che sia di Andrea

Oppure ricordare con esattezza i colori visti dal vero nelle visite ai musei, come avviene nel caso del *San Girolamo* di Luini del Poldi Pezzoli (fig. 137):

> Manto dalla cintura in giù che copre la coscia e casca in giù è rosso lacca vigoroso. Quello che copre parzialmente la parte superiore del corpo è difficile a definire è blu-celeste nei chiari, paonazzo negli scuri. Montagne blu e verdi. Barba e capelli trattati finissimi

L'indagine sul ritratto «comprato a Firenze di Antinori» prosegue con due note redatte nel retro di foto Alinari della seconda serie:

> Il mio ritratto del giovane Antinori comprato in Firenze ha molta analogia di colorito e di fattura col presente [fig. 138]
> Il ritratto del giovane Antinori comprato a Firenze potrebbe assai probabilmente essere dello stesso autore [fig. 139]

Fig. 142. Giovanni Antonio Sogliani, *Disputa dei Padri della Chiesa sull'Immacolata Concezione*. Firenze, Galleria dell'Accademia

Purtroppo non si dispone di una riproduzione del dipinto Bordonaro, ma al vaglio delle nuove immagini acquisite, le ricerche del senatore si sono indirizzate verso la pittura di Francesco Salviati. Già da qualche tempo il Cinquecento fiorentino è salito in cima, nelle gerarchie del tempo assimilate dal collezionista, che si dedica con rinnovato interesse ad appurare estremi cronologici o tenere a mente la qualità di un'opera, come si evince sempre dalle sue note nel retro delle foto:

Chiazzella o Andrea Sguazzella (scuola fiorentina). Allievo di Andrea del Sarto [fig. 140]
Colorito vivace e fare largo [fig. 141]
Splendido per disegno e colorito. Può stare a paro di qualche quadro di Raffaello dell'ultimo periodo [fig. 142]

Nel ventennio trascorso, anche nel campo delle arti decorative, un approccio più scientifico andava informando la cultura dei collezionisti, che si aggiornavano reciprocamente sulle pubblicazioni recenti sull'argomento. Gli avanzamenti di Bordonaro si misurano nella corrispondenza con un importante diplomatico, Guillermo Joaquín de Osma y Scull, che a Madrid aveva raccolto opere e informazioni sulla ceramica moresca in Spagna. La prima lettera ritrovata pare a tratti un vero e proprio bollettino bibliografico:

*Fortuny, 17*

*Monsieur le Baron,*

*Je trouve votre lettre du 26, au retour d'une excursion en Andalusie : veuillez excuser le retard de ma réponse, qui en est la consequence, et me perdonner au même temps si je n'ose me risquer à vous écrire en italien.*

*Je voudrais surtout pouvoir vous répondre, sur le fond quelque chose qui peut réellement vous être utile : mais il y a bien peu à dire.*

*L'histoire de notre faïence à lustre métallique, telle que nous la cénsons, est encore à faire ; et les éléments s'en accumulent sans doute, mais trop lentement au gré de nos souhaits. Tout au plus savons-nous aujourd'hui que Davillier, auquel il faut savoir bien gré de son initialise et de son enthousiasme, a été souvent induit en erreur : parfois par des renseignements inexacts, et quelquefois par l'élan sympathique de son imagination, plus prompte à la généralisation qu'au contrôle. Lui-même s'en était d'ailleurs aperçu, et les notes qui'il a laissées sont loin d'être aussi affirmatives que les ouvrages publiés. Presque tous ceux qui ont écrit depuis lui, l'ont copié et se copient. Je ne vois guère, chez vous, d'ouvrage récent qui réponde bien à votre désir. Il s'est publié à Barcelone, dans une série de volumes sur les arts industriels, à la manière des Handbooks anglais, un article sur l'art Céramique, par M. Garcia Llansó (c'est le volume VIII de la série Historia del Arte, éditeurs Montaner y Simon), où vous trouverez des renseignements intéressants, compilés à côté d'indications qui semblent sujet à caution : en somme, je n'ose pas expérer que cela vous suffise. Je ne vois cependant guère autre chose à vous signaler, en fait de travail d'ensemble.*

*J'ai de mon côté réuni, depuis des années, toutes les données qui j'ai pu, et je poursuis, à mes vacances, un catalogue de nos azulejos, comme point de départ pour l'étude des pièces de forme. Je me mets, bien entendu, à votre disposition, – très sincèrement, – pour le cas où mes notes pourraient répondre à une question ou résoudre un doute qui se présenterait à votre esprit. Le cas échéant, je vous prie de ne point hésiter à faire état de ma bonne volonté, seule chose, hélas, dont je puisse d'avance vous répondre.*

*Veuillez agréer, Monsieur et cher confrère en faïences, les assurances cordiales de mes sentiments très distingués*

*G. J. de Osma*
*6. 2. 03.*[475]

Bordonaro ha chiesto informazioni sulla ceramica moresca in Spagna, oggetto delle sue predilezioni già da diversi anni, e ha ottenuto una risposta di un collezionista avvertito. La mancanza di studi aggiornati genera però un certo sconforto: il senatore intende porre rimedio alle sue lacune. L'unica bussola per orientarsi in materia citata da De Osma è effettivamente un libro già invecchiato: infatti, il barone Jean-Charles Davillier, aveva pubblicato la sua breve *Histoire des Faiences Hispano-Moresques à reflets métalliques* nel 1861. Non è nota la replica di Bordonaro a questa missiva, ma l'esperto amatore spagnolo riprende a scrivere il mese dopo:

*Madrid 3. Avril 1903*

*Cher Monsieur,*
*votre intéressante lettre du 17 me fait de plus en plus regretter de ne point connaître moi-même la Sicile. Le fait de l'importation chez vous d'azulejos, au XVII et au XVIII Siècles est fort intéressant: et la survivence de la désignation "mattonelle di Valenza" est bien curieux. Je ne croyais point que notre exportation à l'Italie eût dépassé la fin du XVI*^e^ *Siècle.*

*Il est toujours un peu difficile de se faire une idée exacte, sur une description si exacte qu'elle soit, d'une pièce céramique. L'inscription que vous avez la bontée de me copier parait décisive de la provenance du plat : quoique le «d», et le t du mot Valencia ne soient pas usuels. Si ce n'était l'inscription, j'aurais, moi aussi, cru plutôt à de la fabrication de Savone. Je dois en tout cas vous avouer que j'ai très peu suivi nos faïences de cette époque, et suis par conséquent tout spécialement incompetant à en juger. J'espère bien que les hasardes des voyages vous ameneront un jour à Madrid, où me permettront d'aller à Palerme, pour en causer mieux : et suis en attendant, cher Monsieur, très cordialement à vous, et à vos ordres.*

*G. J. de Osma*

475. Le lettere di De Osma e le bozze di Bordonaro si conservano in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 36.

Nel corso del soggiorno parigino del settembre 1903, Bordonaro aveva visitato il Musée de Cluny, dove aveva incontrato anche il direttore del Central-Gewerbe-Verein di Düsseldorf, Heinrich Frauberger, come appunta egli stesso nel biglietto da visita che gli viene consegnato. Nei suoi appunti, il senatore trascrive i colori dei vasi, per ricordarli quando dovrà esaminare le fotografie:

> Al Cluny
>
> I Mustiens son tutti blu e gli Alesra in blu, giallo e blu.
> Vedesi nel catalogo la Zuppiera con disegni in giallo N° 3589 a chi è attribuita.
> Io la giudicherei Mustiens. Così pure due piattini N° 3585 – 86 con festoni di fiorellini gialli blu e bruni in foglie verdi portanti stemma con 3 teste.
> Ver gravé sous dorure (Art Italien Sec XIV simile al mio grande ma senza colore. Sono frammenti e quadretti disegno mediocre.[476]

E va collocata in questo frangente anche la descrizione di un piatto urbinate del Musée de Cluny:

> Cluny. N° 2884 piatto Urbino con giro giallo oro simile ad uno mio. Vi è un frate dinanzi una tavola sulla quale sta nuda in atto di scappare una donna che volge la parte posteriore del corpo al frate che sta seduto[477] con una mano rivolta alla donna e coll'altra tenente un sacchetto da cui sono usciti dei tondini gialli che potrebbero essere monete d'oro. Nel piatto vi è scritto
> Io son . Fra Facio da le verre
> Cape chia pars si
> Grate le cape.

Bordonaro non consulta il catalogo del barone du Sommerard, dove il piatto che osserva è ritenuto di fabbricazione pesarese – oggi è invece considerato opera di un maestro faentino di una certa delicatezza. L'iscrizione, non facile da interpretare, farebbe allusione a un frate che ha perso al gioco le vesti, ammonito da un confratello che regge un sacchetto di monete.[478] Le esplorazioni di Bordonaro sulle maioliche proseguono poi a Zurigo; al museo, il senatore ha ricopiato la marca di un ceramista e in un primo momento aveva formulato un'ipotesi:

---

476. Gli appunti relativi a Zurigo e al Museo di Cluny si conservano in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 31, con l'intestazione di Bordonaro: «1905. Appunti su Maioliche».

477. Cancellato: «piedi».

478. E. du Sommerard, *Musées des Thermes et de l'hotel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, Hotel de Cluny, 1883, pp. 229-230; J. Giacomotti, *Catalogue des majoliques des musées nationaux*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974, pp. 88-90.

H
39
fatto col pennello
parmi majolica Marsiglia o Delft

E ha poi riportato l'identificazione:

Marca di Hammong di Strasbourg
Sec. XVIII

Un altro appunto, steso in diagonale rispetto a queste prime note, rappresenta il punto di arrivo critico del Bordonaro sulla maiolica in questione:

Dopo visitato il Museo di Zurigo, non parmi dubbio sia Majolica svizzera. Febbraio 1904.

Per via del suo viaggio, Bordonaro vede una lettera di De Osma con molto ritardo. Ora il corrispondente è diventato «El Ministro de Hacienda», dicastero che regge per poco più di un anno, fra il 5 dicembre 1903 e il 16 dicembre 1904. Evidentemente la politica offre ragioni di distrazione dalle ricerche avviate:

*Ecxmo. Sr.*
*Barón G. Chiaramonte Bordonaro.*

*Mi distinguido Sr. y amigo:*
*Recibí su atenta y apreciada esquela, y me apresuro á decir á Vd. que, con efecto recibí y en casa tengo, las interesantes fotografias que tuvo Vd. la bondad de en viarme. Me prometo sobre ellas cruzar con Vd. alguna impresió, tan pronto como las abrumadoras obligaciones de mi actual cargo, agravadas en los últimos mese por la preoccupaciòn y la pesadumbre de desgracias de familia, me consientan espacio, que pueda dedicar á mis aficiones y á mis amigos.*
*Rogándole perdone que vaya esta carta, por dictarse á taquigrafo, en castellano, queda de Vd. siempre affmo. atento s. s.*

*g. b. s. m,*
*G. J. de Osma,*

*26-V-904*

Un'altra stampa di una delle foto inviate a De Osma è stata ritrovata: come prevedibile, uno dei piatti in maiolica valenzana di qualità più alta della raccolta palermitana era al centro degli scambi fra i due collezionisti (fig. 143). Come ha annotato nel cartoncino visibile nella riproduzione, Bordonaro ha atteso con impazienza la risposta del ministro, per cinque mesi. Ma quando sa che la ragione erano le «desgracias de familia», il senatore

si premura di esprimere le condoglianze. Nel frattempo, le sue esplorazioni procedono in solitaria. È quindi ad Annecy nel 1905, e a Chambéry. Nuovamente nei musei, si preoccupa di affinare le sue conoscenze in materia di manifatture francesi.

Majoliche ad Annecy
(haute Savoie)
Al Museo trovai belle zuppiere e piatti decorati con fiori stile Marsiglia o Pesaro, ma più ordinari. I coperchi delle zuppiere rappresentavano un frutto massiccio con foglie rilevate portavano il cartellino

S[te] Catherine

haute Savoje
Altri piatti con piccoli fiori a colori alquanto sbiaditi e con in centro una rosa il cui colore dà nel paonazzo, di fattura ordinaria, portano lo scritto
La Forêt
Al Museo di Chambery se ne vedono parecchi pezzi
Annecy 13 Luglio 1905

Fig. 143. Un piatto di Valencia

In un altro foglio di appunti, Bordonaro si riferisce ancora alle stesse maioliche viste al museo di Annecy, ma stavolta cerca di radunare indizi per la comprensione delle maioliche presenti nella sua collezione:

Majoliche
Santa Catherine
(haute Savoie)
Zuppiera con fiori ordinari che sembrano Marsiglia o Pesaro
La Forêt
Piatto con fiori paonazzo e fiorellini a colori sbiaditi

FDC marca in incavo in un piatto majolica di Napoli
N Fondo giallo finemente decorato acquistato da De Ciccio

> Credo sia Marca di un Colonnese che tenne sino a metà inoltrata del Secolo XIX negozio in Napoli

Con De Osma, gli scambi vertono esclusivamente sulle maioliche ispano-moresche, alla cui esposizione Bordonaro ha dedicato vetrine e ambienti specifici della sua villa palermitana.

*Cher Monsieur* *Palerme le 5 Juillet 1906*
*Je vous remercie beaucoup pour l'envoi de votre contribution à l'étude de la faience hispano Moresque, tout en regrettant mon ignorance de votre belle langue qui m'empêche de bien goûter votre travail. C'est consolant de voir s'enrichir tous les jours la bibliographie concernant la céramique. En moins d'un an nous comptons les publications de Van de Put, Gestoso y Perez, Font y Gumà sur les faiences hispano-moresques & Espagnoles, aussi il faut espérer de voir bientôt se dissiper les ténèbres que enveloppent l'histoire de ces beaux produits céramiques.*

*Tout en vous renouvelant avec mes remerciements l'offre de mes services, je vous prie d'agréer l'assurance de ma profonde considération*
*G. C. B.*
*A S. E.*
*Mr G. J. De Osma*
*Fortuny 17*
*Madrid*

N. B. L'opuscolo da lui scritto ed inviatomi porta il titolo Los letteros ornamentales en la Ceramica Moresca del Siglo XV.

Quattro anni dopo, Bordonaro ringrazia il ministro spagnolo per l'invio della «terza parte della importante pubblicazione dei suoi appunti sulla ceramica Moresca».[479] Bordonaro fa quindi rilegare i tre articoli di De Osma in un unico volume. Ora ha finalmente accesso ai risultati desiderati di uno studioso della ceramica moresca di tutto rispetto dal punto di vista scientifico. Il lavoro di De Osma è basato sulla lettura dei documenti, anche riprodotti in fotografia, come la commissione della regina Maria di Castiglia, moglie di Alfonso V, che nel 1454 attesta la preminenza della fabbrica di Manises sugli altri tre centri *moriscos* nei pressi di Valencia. E nel frattempo, nella biblioteca di Bordonaro, sono giunte altre pubblicazioni, che permettono di muoversi con maggiore agio su questo versante. Ora può leggere che i piatti e i vasi in ceramica a lustro blu e oro sono del Quattrocento,

479. Non ho trascritto: una lettera di De Osma a Bordonaro (29 dicembre 1903), una lettera di condoglianze di Bordonaro a De Osma (1 giugno 1904) e una lettera di Bordonaro a De Osma (12 marzo 1910).

Fig. 144. Un vaso centroitaliano

Fig. 145. Due albarelli di Castel Durante

Fig. 146. Un piatto di Deruta

Fig. 147. Un boccale di Faenza

Fig. 148. Due albarelli di Cafaggiolo

Fig. 149. Un vaso di Urbino

Fig. 150. Tre maioliche ispano-moresche

Fig. 151. Carmine Gentili, fabbrica di Castelli, *Martirio delle Vergini di Sant'Orsola*

perché nei secoli successivi il blu tende a sparire, e che i principali casati nobiliari europei possedevano, nelle loro collezioni, ceramiche valenzane.[480]

Dall'antiquario Francesco Paolo De Ciccio, cognato del Varelli incontrato a più riprese in queste pagine, Bordonaro aveva acquistato porcellane e maioliche già fra il 1896 e il 1897. Questo collezionista-mercante attivo a Palermo riceve anche alcune fotografie dal senatore. La ricchezza della collezione De Ciccio, che poi sarà ampliata a Napoli dal figlio Mario, si può oggi verificare a Capodimonte, giacché viene donata al Museo nel 1958.[481] Le fotografie di Lisa Bordonaro, stampate nell'aprile 1908, sono anche inviate a Firenze al «Baron de Cosson», che risiede in via Ghibellina. Bordonaro ricorda: «Mandargli qualche fotografia di piatti di Valenza del secolo XVIII in blu chiaro senza riflessi». Alcune di queste foto sono state ritrovate (figg. 144-151): ecco il boccale con il pavone e due alberelli quattrocenteschi di Faenza, altri due alberelli probabilmente di Castel Durante, un vaso e un piatto di Deruta con un *San Girolamo*, tutti cinquecenteschi. Una mattonella con un *Martirio delle Vergini di Sant'Orsola* (fig. 151), fimata «gentili p», è da ascrivere a

480. La pubblicazione più importante fra quelle citate da Bordonaro è di certo A. van de Put, *Hispano-Moresque Ware of the XV. Century. A contribution to its history and chronology based upon armorial specimens*, New York-London, Art Workers' Quarterly, 1904.

481. Le ricevute degli acquisti da De Ciccio sono in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 48. L'ultima riga è redatta a matita. Le fotografie eseguite da Lisa, la busta e il biglietto sono conservati in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 44; la lista è datata 6 maggio 1908.

Carmine Gentili, che nel primo Settecento prende le redini della bottega abruzzese a Castelli: ma sono solo pochi esempi di una collezione che anche nel campo delle maioliche italiane ambiva ad accostarsi alle raccolte europee più avvertite. Ormai le offerte che arrivano a Bordonaro da antiquari con cui intrattiene rapporti da vent'anni, come nel caso di Sangiorgi, vengono declinate con garbo:

25.2.903.

All'On.
Signor Barone Chiaramonte Bordonaro Palermo
Pregiatissimo Signor Barone,
Quest'oggi venne da noi un negoziante che s'interessò moltissimo per la tavola di Allegretto Nucci detto il Gritto, da Fabriano (1365), rappresentante Madonna col Bambino, maestro di Gentile da Fabriano, che fu pure da Lei rimarcato ed amirato per la dolcezza di espressione che caratterizza questo autore dai tanti altri della sua epoca più rigidi nelle loro linee.
Siccome il quadro è veramente degno (e dico questo con piena convinzione) della sua già ricchissima collezione mi credetti in dovere di avvertirla delle trattative in corso, onde abbia il tempo di scrivermi in proposito, prima di deliberare il quadro ad altri.
Il prezzo che Le feci era di lire 4000.
In attesa di un suo gentile e pronto riscontro con perfetta stima La saluto.

p.p. G. Sangiorgi
R. Scolario.[482]

I segni della discussione parlamentare sulla legge di tutela hanno probabilmente indotto Bordonaro a rallentare con le acquisizioni. Il suo interesse per la conservazione traspare però in una lettera che scrive a Salinas. È venuto a sapere di un ritrovamento di affreschi, nell'area dei cantieri navali, e si preoccupa di informare il direttore del Museo Nazionale:

Palermo 7 Agosto 1903

Illmo Sig. Commendatore.

Facendo seguito a quanto ebbi la scorsa domenica a comunicarle, relativamente agli affreschi della Cappella sotterranea già esistente nella demolita chiesa di San Giorgio, la cui area è ora occupata dal Cantiere Navale, mi pregio farle avere unitamente alla presente il cenno storico-illustrativo e la relativa pianta, documenti che mi pervennero grazie alla cortesia del Comm. F. B. Bogietta, già Direttore del cessato Cantiere.

Quantunque la pittura degli affreschi abbia poco valore artistico, pure credo che essa meriti di essere conservata per la Storia dell'arte nostra locale, e non dubito che ove la S. V.

482. APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 57.

Ill.ma richiedesse quei frammenti che si conservano adesso nei magazzini, per dar loro più degna sede nel nostro Museo, la Società del Cantiere sarebbe lieta di aderire alla domanda.

E poiché la redazione illustrativa fa menzione di un bassorilievo in marmo rappresentante S. Giorgio, esistente al 1899 nell'ex-convento della Gancia occupato dai pompieri, procuri qualora non sia stato già messo in salvo, di sottrarlo alle ingiurie degli uomini incivili.

Nella lusinga che i miei voti possano essere presto appagati, la ringrazio in anticipazione e con i sensi di alta stima e considerazione ossequiandola mi ripeto

Devoto,
G Chiaramonte Bordonaro[483]

Alla fine dell'anno, compare sulla *Gazetta ufficiale* il primo *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia o per l'arte, appartenenti a privati*, pubblicato dal Ministero della Pubblica Istruzione.[484] L'elenco è stato stilato in gran fretta, da una commissione alla quale Frizzoni rifiuta di partecipare. Figurano opere o monumenti che entreranno a pieno titolo nella storia dell'arte italiana, come gli affreschi di Parmigianino a Fontenallato, di Veronese a Maser o di Tiepolo a villa Valmarana, giusto per fare qualche esempio. Tanta attenzione alla pittura murale non basterà comunque a evitare che dalla villa Soderini vicino Treviso, i monocromi di Tiepolo transitino al Kaiser-Friedrich, dove Bode fa ricostruire una sala apposta per ospitare gli affreschi acquistati. Della collezione Bordonaro però nessuna traccia, mentre le selezioni prodotte dal ministero comprendono i Rubens e i Van Dyck dei Durazzo, o i Botticelli e i Filippino Lippi dei Corsini. Forse Bordonaro ha ottenuto ciò che voleva e tira un sospiro di sollievo. Non stupisce che riprenda subito ad acquistare opere, come nel febbraio del 1904: un *Ritratto di uomo* che reca un'improbabile attribuzione a Hans Holbein il Giovane (tav. XXXVIII), con una provenienza da Catania, dove un certo Salvatore Ronsisvalle «disse averlo avuto per alienarlo, dalla famiglia Fischetti di colà, la quale lo ebbe da un tedesco che le era debitore per ospitalità al Grand hôtel».[485] Anche Palermo sta cambiando volto, ma non è detto che l'atmosfera di rinnovamento generi soddisfazione in Bordonaro. Dopo l'Esposizione Nazionale del 1891-92, era partita una rapida urbanizzazione di via Libertà, con la costruzione di palazzi e villini che negli ultimi tempi rispondono ai nuovi modelli *liberty* di moda in Europa. È nota la centralità di Basile in questo frangente, ma dubito che i rapporti con Bordonaro si siano

483. APCB, copialettere 28, n. 495.

484. *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n. 307, Roma, 31 dicembre 1903, pp. 5678-5686. L'elenco è anche pubblicato e studiato da M. C. Scuderi, *Il Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti a privati. Un'indagine sulle collezioni italiane tra il 1891 e il 1903*, Università Ca' Foscari Venezia, relatore prof. M. C. Piva, a. a. 2015-2016, pp. 123-214, ma *passim* per gli argomenti qui trattati (su Frizzoni e la commissione: pp. 68-72; la lettera di Cantalamessa sul trasporto degli affreschi a Berlino è alle pp. 103-104).

485. «Catalogo dei Quadri», n. 423.

Fig. 152. Pasquale Civiletti Sutera, *I senza tetto*. Palermo, piazza Ruggero Settimo

ricuciti, mentre i Florio commissionano all'architetto progetti sempre più ambiziosi. Se il senatore ora passeggia nel quartiere, può vedere il villino Ida, che Basile realizza per sé e la moglie, come casa-studio. Potrebbe riconoscere una certa familiarità con lo *Jugendstil* di Otto Wagner e Josef Hoffmann, o con l'*art nouveau* di Hector Guimard, soprattutto alla luce del viaggio parigino del 1903. Ma la reazione che immagino più probabile è un'alzata di soppracciglio. Le aree verdi della contrada dove Bordonaro si è trasferito verso i quarant'anni, ora sono lotti di edifici che saranno abitati non solo dai rampolli dell'aristocrazia o dell'alta borghesia, ma anche da professionisti, generici affittuari e nuovi ricchi che vengono dalla provincia. In politica, il protagonismo di Florio è sempre più marcato e risponde al rinnovato tentativo di tutelare gli interessi di imprenditori e proprietari terrieri siciliani con la costituzione di un unico blocco meridionalista. Sono argomenti che potrebbero interessare Bordonaro, ma l'impresa non decolla, e comunque lui, probabilmente, preferisce restare in disparte. Gli elementi più intraprendenti della società palermitana, come Tasca Lanza, investono e modernizzano le aziende vinicole. Ma siamo in un clima ben diverso da quello della prima metà dell'Ottocento, quando i Bordonaro avevano formato quei capitali che il collezionista ha avuto a disposizione. La morte di Crispi, nel 1901, chiude in un certo senso un'epoca. E quasi come una beffa, l'immancabile monumento funebre, realizzato nel 1905 da Mario Rutelli, viene collocato a pochi isolati dalla villa di Bordonaro. Nello stesso anno, il villino Lanza di Deliella, su progetto di Basile, va a costruire un nuovo fondale scenografico per la piazza delle Croci.[486] Può anche capitare che uno scultore come Pasquale Civiletti Suteri blandisca il senatore inviandogli una fotografia di una sua opera in bronzo (fig. 152), *I senza tetto*, che sarà collocata nella piazza Castelnuovo, un *parterre* per la nuova arte, al passo con tempi che richiedevano maggior fedeltà al «vero». Ma non è detto che un realismo così deciso fosse gradito a Bordonaro: ormai, per lui, il tempo corre più velocemente.

---

486. Una foto dell'inaugurazione è pubblicata da S. Pedone, *Zibaldone palermitano. Racconti, storie e spigolature*, Palermo, Edizioni Arti Grafiche, 2016, pp. 54-55.

Capitolo settimo

# ALL'APICE DELLA NOTORIETÀ

a ricerca dei nomi esatti per i suoi dipinti non smette però di impegnare Bordonaro. Nel 1901, il primo volume di una pubblicazione che avrebbe trovato larga diffusione, la *Storia dell'arte italiana*, arriva anche a villa Bordonaro. Venturi aveva chiuso i conti con la carriera ministeriale e si dedicava ora esclusivamente all'insegnamento universitario. Per le revisioni delle attribuzioni, si tratta di uno strumento decisivo e Bordonaro può aggiornare il retro delle sue foto con le nuove proposte (fig. 153):

> Il Senatore Morelli dice che è della sua meno buona maniera. Venturi dice invece che è delle sue opere migliori

Grazie al tomo sulla pittura del Trecento, il collezionista arriva a una nuova proposta nel caso di una *Crocifissione*, fotografata da Lisa (tav. CX), che aveva acquistato a Firenze nel 1888. Il collezionista annota in catalogo: «lo credo di Allegretto Nuzi», e precisa:

> Vedi Venturi Storia dell'Arte vol V pag. 841 ove è riprodotto il quadretto della Galleria di Berlino molto somigliante al mio di che ebbe convenire il Venturi.[487]

Erano affermazioni che si potevano sostanziare con una visione dal vero delle opere (figg. 154-155), come vedremo a breve. Su Allegretto, in mancanza di un ausilio proveniente dal catalogo, contano quindi le pagine di Venturi:

> (Scuola Marchigiana)
>
> Berlino Settembre 1906
>
> I due quadri di Allegretto Nuzi non figurano nel catalogo della Galleria di Berlino del 1904.

---

487. «Catalogo dei Quadri», n. 58. Il «quadretto della Galleria di Berlino molto somigliante al mio», che il senatore trova in Venturi, *Storia dell'arte italiana* cit. nota 134, v, fig. 667, p. 841 (profilio sul pittore alle pp. 839-853), è un'anta del dittico oggi alla Gemäldegalerie (inv. 1076, 1078), firmato nello sportello sinistro, con la *Madonna fra i santi Bartolomeo e Caterina d'Alessandria* (cfr. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin* cit. nota 330, n. 1, pp. 1-4, figg. 1-2 alle pp. 230-231). Nel 1908, nel corso della sua seconda visita, Berenson nota la *Crocifissione* Bordonaro e la include in una *short list* di opere in collezione che menziona sotto il nome di Lorenzo di Niccolò: è la «*58. Crucifixion Above with John and Mary. Pelican above*».

Fig. 153. Dosso Dossi, *Sacra Famiglia*. Roma, Musei Capitolini

Allegretto Nuzi da Fabriano lavorò sotto l'influenza della scuola fiorentina e senese fu matricolato nell'Arte dei pittori di Firenze nel 1346 e morì in Fabriano verso il 1374 (Vedi Venturi Storia dell'arte italiana Vol V pag 839)

Berlino Settembre 1906

Ho ragione di ritenere che il mio quadretto N. 58 sia indubbiamente di Allegretto Nuzi.

È un confronto che circoscrive l'opera nel suo contesto culturale, ma non regge all'urto dell'avanzamento degli studi odierni: i personaggi della *Crocifissione* Bordonaro hanno un impianto più solido, rispetto ai tipi gentili ed esili del mondo di Allegretto di Nuzio. Siamo più vicini ai modi di Matteo di Pacino, un raro maestro fiorentino su cui ha insistito Luciano Bellosi.[488]

La prestigiosa collana di Venturi può anche esortare Bordonaro a prendere le distanze dai pareri di Berenson. È quanto accade a proposito di una *Madonna con il Bambino* (tav. L), che il conoscitore americano attribuisce a Jacopo del Sellaio. Un'idea diversa è affidata a una nota ritrovata nel retro di una foto:

> Questa attribuzione [*a Sellaio*] data dal Berenson non mi pare molto attendibile se si confronta il presente col quadro della nascita che dai critici tedeschi è stato ritenuto per Jacopo del Sellajo e riprodotto.
> Ritengo piuttosto sia questa un'opera di Botticelli della prima maniera quando era sotto l'influenza del suo maestro fra Filippo Lippi. V[i] Gazette des Beaux Arts fasc. lug. 1907 – 49° anno – 3[ème] période tomo 38° pag. 5 *Une Oeuvre inconnue de Botticelli* di A. Venturi in cui riproduce e descrive la Madonna appartenuta al Sig[nor] Féral di Parigi colla quale la mia ha molte somiglianze. Questo quadro proveniente dalla Casa del Marchese Franzoni di Genova era segnato nella guida di quella città come opera di Filippo Lippi.[489]

488. L. Bellosi, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, «Prospettiva», 121-124, 2006, pp. 376-385.

489. APCB, nicchia «Fototeca», cartella «Fotografie di viaggio», ma anche «Catalogo dei Quadri», n. 112. La *Madonna con il Bambino* parigina, di proprietà Féral, proposta come autografo di Botticelli, è stata poi acquistata nel 1954 dall'Art Institute di Chicago (inv. 54.283), cfr. A. Venturi, *Une œuvre inconnue de Botticelli*, «Gazette des Beaux-Arts», XLIX, 1907, pp. 5-11. La proposta produce negli studi

Fig. 154. Allegretto Nuzi, *Madonna con il Bambino e i Santi Bartolomeo e Caterina d'Alessandria*. Berlino, Gemäldegalerie

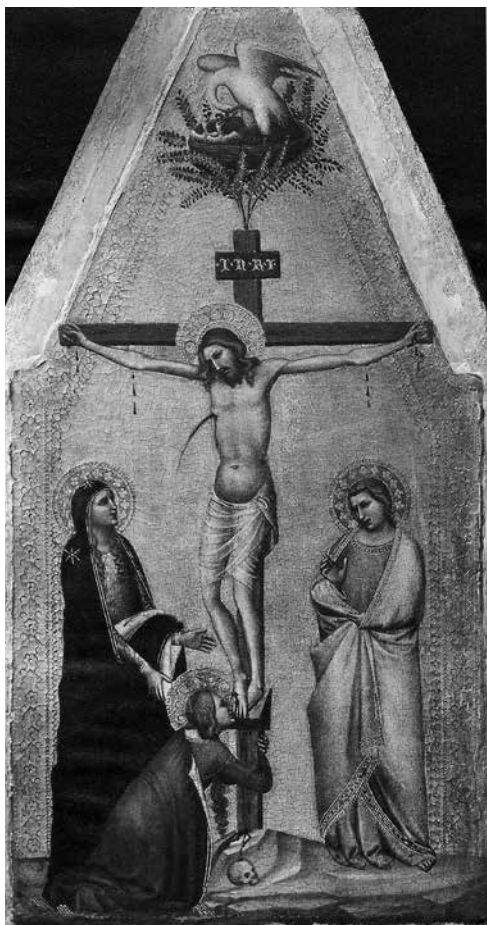



Fig. 155. Allegretto Nuzi, *Crocifissione*. Berlino, Gemäldegalerie

Ma anche in questo caso la generosità di Bordonaro nei confronti di una sua opera viene allo scoperto. Le «molte somiglianze» notate dal senatore con la *Madonna* Féral sono di ordine prettamente tipologico. Numerose ridipinture insospettiscono chi volesse inoltrarsi nella ricerca, ma la strada da seguire sembra quella che conduce all'ambito di Francesco Botticini.

Nel 1905 vede anche la luce una pubblicazione di tutt'altro genere, ma che contribuisce parecchio alla fortuna dei dipinti Bordonaro: il *Répertoire de Peintures du Môyen-Age et de la Renaissance (1280-1580)* di Salomon Reinach. Questo conservatore dei musei nazionali francesi lavorava in maniera abbastanza inattuale, rispetto a quanto facevano gli storici dell'arte del suo tempo. I conoscitori qui potevano trovare del materiale raro, ma non

una ridda di posizioni, poi riassunte da Lightbown, *Botticelli* cit. nota 188, p. 17.

Fig. 156. Albert van Ouwater, *Resurrezione di Lazzaro*. Berlino, Gemäldegalerie

riprodotto in fotografia. Reinach si era affidato piuttosto alle incisioni di dipinti antichi, e aveva chiesto a tal scopo fotografie di opere conservate in chiese, musei o collezioni private. L'intento classificatorio dell'autore aveva privilegiato un ordinamento iconografico: il modello sono i repertori che lui stesso aveva messo a punto per la statuaria antica e per la pittura vascolare greca. Reinach sostiene che gli studi sull'arte antica siano nettamente progrediti rispetto a quelli sull'arte del Medio Evo e del Rinascimento, tanto che, passando dai primi ai secondi, ha avuto la sensazione di esser transitato da un paese civile a uno in cui si dorme «à la belle étoile», abitato da troppi amatori e da pochi filologi.[490] Uno strumento come il *Répertoire* potrà servire come punto di riferimento rapido e universale, tascabile e a basso costo. Ottenute le fotografie richieste a Bordonaro, Reinach esprime grande soddisfazione:

*4, Rue de Traktir, XVI^e^*
*5 Janvier 1906*

*Monsieur Le Baron*
*Je suis confus de votre grande diligence. Vous savez que je ne suis pas éclectique et que mon ambition est de publier le plus possible de tableaux antérieurs à 1580. Ceux des collections particuliers, étant moins connus, ont pour moi beaucoup plus de prix que les autres. Si donc vous vouliez me prêter votre collection des photographies, je les ferai immédiatement calquer par mon dessinateur, qui travaille en province, et je vais les retourner au tour de six semains ou de deux mois. Je garde provisoirement la liste que vous avez bien voulu m'adresser.*
*Veuillez agréer, avec mes remerciements reiterés, l'expression de ma haute considération*

*Salomon Reinach*[491]

490. S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome Prémier contenant 1046 gravures*, Paris, Ernest Leroux, 1905, pp. I-IV, da cui è tratta la citazione.

491. Le lettere di Reinach e le bozze di Bordonaro sono in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 33, dove si conservano anche una lettera di Reinach a Bordonaro (17 novembre 1905) e una cartolina di Bordonaro a Reinach del 16 febbraio 1906, che non ho trascritto.

Bordonaro è forse colpito da questa maniacale raccolta di dati e invia altre fotografie, stavolta più di una trentina. Non manca nemmeno di proporre a Reinach alcuni aggiustamenti editoriali, per il secondo volume del suo *Répertoire*:

Fig. 157. Geertgen tot Sint Jans, *San Giovanni Evangelista a Patmos*. Berlino, Gemäldegalerie

*Palerme le 31 Janvier 1906*

*Monsieur Le Professeur*

*En réponse à votre estimée du 05 Courant j'ai l'honneur de vous informer que je viens de vous expedier par poste un rouleau de 33 photographies en conformité de la liste que vous retenez. Vous ne trouverez pas le N. 22 (école de Modena) dont le clichet n'existe plus, et pour le moment il m'est impossible de le remplacer.*

*Les photographies que vous*[492] *recevrez vous appartiennent et vous pouvez les garder si vous le désirez. Je suis bien touché de vos aimables expressions à mon égard, pour la faible service que je rends en qualité de simple dilettante, à un savant qui travaille à frayer le chemin de l'Art aux ignorants; mon mérite est nul et votre obligéance est grande. Elle m'encourage à vous adresser un voeu concernant la prochaine publication du 2ème Volume de votre Répertoire, voeu qui se résume dans le désir de le voir sortir dans du papier plus solide et imprimé avec de l'encre plus noire. L'exemplaire du 1er Volume que j'ai sous les yeux est faible sous ce rapport, ce que nuit beaucoup au*[493] *genre de gravure que vous avez choisi et qui doit être très lisible.*

*J'espère qu vous ne m'en voudriez pas pour indiscretion et tout en vous renouvelant l'offre de mes services je vous prie d'agréer l'assurance de ma haute considération.*

Nel caso di un dipinto, una *Madonna con il Bambino* in condizioni di forte degrado (tav. XX), gli esperimenti fotografici di Bordonaro non erano andati a buon fine, tanto che non può spedire a Reinach il cliché. Nonostante ciò, è possibile farsi un'idea della figurazione: la Madonna tiene in braccio il Bambino, che siede su un cuscino; alle loro spalle, è un'edicola marmorea con una lesena decorata con un motivo a spirale e un cherubino: il rimando è alle decorazioni circolanti nella Firenze di metà Quattrocento. Con queste

492. Prima di «vous», è una cancellatura a penna di una lettera non decifrabile. È probabilmente questo l'errore che porta a considerare la stesura presente della lettera una brutta copia.

493. Cancellato, a penna, dopo «au»: «al».

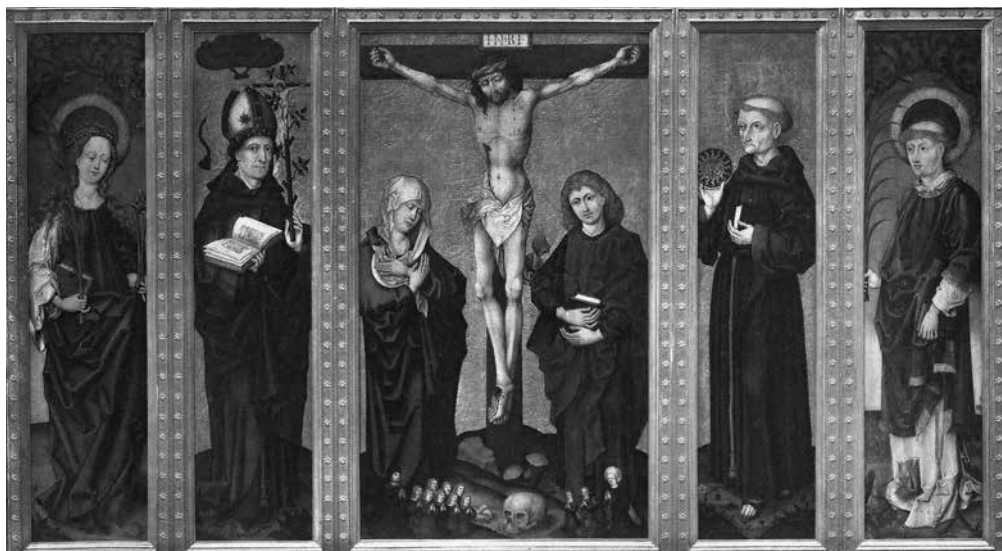



Fig. 158. Scuola di Martin Schongauer, *Cristo crocifisso con la Madonna e i Santi Giovanni, Apollonia, Bonaventura, Bernardino e Stefano*. Berlino, Gemäldegalerie

premesse, che invitano alla cautela, il dipinto si può inserire nel seguito di Francesco Pesellino.[494] I consigli editoriali di Bordonaro – «papier plus solide» e «encre plus noir» – non dovettero però destare una reazione positiva nel professore parigino. In calce alla sua bozza, e in chiusura di corrispondenza, Bordonaro ha redatto una nota in italiano, che sembra pensata apposta per i posteri:

> NB. Questa lettera abbastanza cortese, pare che abbia indignato il Reinach il quale non rispose né alla medesima né alla susseguente nostra cartolina del 16 febbraro con cui sollecitavo un accenno alla ricevuta delle fotografie. Che la dottrina fosse inconciliabile con l'educazione?
>
> 29 Aprile 1906

Il secondo tomo del *Répertoire* di Reinach appare nel giugno del 1907 e nei ringraziamenti figura in prima battuta proprio Bordonaro.[495] Ma la pubblicazione delle incisioni dalle

---

494. Si possono istituire confronti tipologici con le *Madonne con Bambino* dell'Isabella Stewart Gardner Museum (inv. P15w11), del Denver Art Museum (inv. 1961.159) e del Landesmuseum di Hannover – quest'ultima poi attribuita al Maestro della Natività di Castello (C. Lachi, *Il Maestro della Natività di Castello*, Firenze, Edifir, 1995, p. 106).

495. S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome deuxième contenant 1200 gravures*, Paris, Ernest Leroux, 1907, p. II: «Je dois remercier aussi plusieurs amateurs et collectioneurs qui m'ont fourni de bonnes photographies, notamment M. le baron Chiaramonte-Bordonaro, M. de Bissing, MM. Dowdeswell, Cardon, Rosenberg, Kleinberger, Mailleux, Mesquita de Figueiredo, Marquet de Vasselot, Sandars, etc.».

fotografie inviate dal collezionista slitta al terzo tomo, pubblicato nel 1910.[496] È il momento culminante della fortuna dei dipinti Bordonaro: in seguito non accadrà più di avere a disposizione così tante riproduzioni di opere della collezione privata palermitana.[497] Delle quattro fotografie rimaste, tre vengono pubblicate nel quarto tomo del *Répertoire*, dato alle stampe dopo la morte del senatore, nel 1918.[498] Reinach esclude soltanto la *Madonna con*

---

496. Delle quarantuno fotografie inviate dal senatore, Reinach ne pubblica trentacinque nel terzo tomo e, sommati ai due dipinti riprodotti nel primo volume, arriva a un totale di trentasette dipinti della collezione: Reinach, *Répertoire* cit. nota 125, pp. 27, 45, 74, 125, 148, 178, 213, 219, 226, 255, 275, 282-283, 305, 346, 385-387, 396, 438-439, 441, 463, 471, 473, 477, 480, 513, 542, 602, 616, 654-655, 732. Nell'indice topografico, alla voce «Bordonaro (Palerme)» (pp. 829-830), sono correttamente riportati tutti i dipinti.

497. Nell'ordine in cui compaiono nelle pagine del *Répertoire*, sfilano così il *Tobiolo e l'Angelo* di Neri di Bicci (p. 27, n. 1, in collezione n. 410); l'*Annunciazione* (p. 45, in collezione [d'ora in poi, sottointeso] n. 109); la *Natività* (p. 74, n. 44); il *Gesù fra i dottori* (p. 125, n. 194) – tre dipinti di cultura fiamminga; il *Cristo al Getsemani* riferito a Albrecht Bouts (p. 148, n. 107), con un'inspiegabile attribuzione allo Spagna; la *Crocifissione* attribuita a Giottino (p. 178, n. 59); la grande *Deposizione*, considerata ora di scuola padovana (p. 213, n. 45); la *Deposizione dalla croce* di scuola tedesca (p. 219, n. 1; n. 129); la *Deposizione nel sepolcro* assegnata a Lattanzio Gambara (p. 226, n. 136); il *Cristo benedicente* dubitativamente proposto come Filippo Lippi (p. 255, n. 2; n. 101); il tondo con una *Sacra Famiglia* di Jacopo del Sellaio (p. 275, n. 2; n. 62); due *Madonne con il Bambino e angeli*, una di fianco all'altra, la prima di Sano di Pietro, la seconda di Francesco di Giovanni, poi attribuita a Michele di Matteo (pp. 282-283, nn. 80 e 239); la «*Grande Sacra Famiglia*» attribuita a Daniele da Volterra (p. 305, n. 96); il dipinto «datato 1506», ossia la *Madonna con il Bambino fra i Santi Francesco e Paolo* che il collezionista presenta come scuola fiorentina e che il Reinach classifica come «Raffaello dei Carli» (p. 346, n. 98); la *Madonna con il Bambino* indicata come Jacopo del Sellaio seguendo un parere di Berenson (p. 385, n. 1; n. 112); la *Madonna con il Bambino* attribuita a Benozzo Gozzoli (p. 386, n. 63); la *Madonna con il Bambino* presentata come di scuola di Roger van der Weyden (p. 387, n. 3; n. 219); la *Madonna con il Bambino* considerata della scuola di Gerard David (p. 396, n. 46); la *Madonna con il Bambino* attribuita a Lucas Cranach (p. 438, n. 97); il tondo con una *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, di scuola fiorentina (p. 439, n. 1; n. 89); il tondo con una *Madonna con il Bambino e San Giovanni*, assegnato alla bottega di Botticelli (p. 441, n. 2; n. 33); la *Madonna con il Bambino e angeli* saldamente attribuita a Boccati (p. 463, n. 1; n. 411); la *Madonna con il Bambino fra San Giuseppe e Santa Caterina* del Bissolo (p. 471, n. 1; n. 413); la *Madonna con il Bambino fra San Giuseppe e San Francesco* attribuita a «Licinio» (p. 473, n. 1; n. 104); la *Madonna con il Bambino fra San Girolamo e San Francesco*, come Catena (p. 477, n. 1; n. 106); la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e due Santi*, suffragata dal riferimento di Berenson a Andrea «da» Brescianino (p. 480; n. 38); la *Madonna orante* assegnata dubitativamente a Lorenzo Costa (p. 513, n. 1; n. 145); la «*Famiglia Sforza in adorazione davanti Sant'Agostino, San Girolamo e Sant'Ambrogio*», ossia la grande pala creduta di Civerchio (p. 542; n. 50); il dipinto presentato come *Erode davanti la testa di San Giovanni*, di scuola di Piero della Francesca (p. 602, n. 1; n. 403); il *San Gerolamo penitente* proposto ancora come scuola di Botticelli (p. 616, n. 2; n. 108); i *Santi Pietro e Paolo* attribuiti a Mario di «Laureto» (p. 654, n. 2; p. 655, n. 1; nn. 393-394); il *San Pietro in faldistorio* attribuito a Francesco Traini (p. 655, n. 2; n. 83) la *Santa* attribuita a Filippino Lippi (p. 732, n. 2; n. 94).

498. S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome quatrième contenant 1.274 gravures. D'après les dessins de Paride Weber*, Paris, Ernest Leroux, 1918, pp. 82, 358, 542. L'indice topografico segnala i tre dipinti, oltre quelli già pubblicati nei tre tomi precedenti, alla voce «Bordonaro (Palerme)», pp. 742-743. Per gli ultimi due tomi: S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome cinquième contenant 775 gravures. D'après les dessins de Paride Weber*, Paris Ernest Leroux, 1922; Id., *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome sixième contenant 600 gravures. D'après les dessins de Paride Weber*, Paris Ernest Leroux, 1923.

Fig. 159. Robert Campin, *Cristo crocifisso con le Marie e San Giovanni*. Berlino, Gemäldegalerie

*il Bambino e due angeli* attribuita a Pier Francesco Fiorentino, che non figura neanche nel quinto e nel sesto tomo della sua opera.

Se si vuole ottenere una prova concreta della visione della pittura italiana maturata negli anni da Bordonaro, bisogna scorrere le brevi note nel retro delle foto Hanfstaengl e Brückmann di opere che ha visto nel settembre del 1906, durante l'unico viaggio documentato in Prussia. Il collezionista visita la Königliche National-Galerie di Berlino (figg. 154-163), ma ancora più preziosi sono i commenti che riporta per i dipinti della Königliche Gemäldegalerie di Dresda (figg. 164-186).

Colorito smagliante. Composizione chiara. Disegno correttissimo. Estremità alquanto carnose e squisitamente modellate. Deficiente il fondo che parmi restaurato [fig. 156]

Color sobrio ma luminoso. Disegno correttissimo. Insieme finissimo e vellutato [fig. 157]

Il catalogo del 1904 assegna la pittura a Martin Schongauer. Le figure son piccole. Colore profondo, disegno corretto. Mani mosse e nodose. Vi si vede la derivazione della scuola tedesca modificata dalla fiamminga [fig. 158]

Bel colore ed esecuzione fine. Dello stesso artista vi sono nella stessa galleria due ritratti che mi colpirono pel loro color smagliante, fluido e di fattura larga e fine al tempo stesso [fig. 159]

Il Maestro della Morte di Maria dopo il 1898 circa ritienesi sia Joos van Cleve [fig. 160]

La Vergine somiglia al mio N. 100 [fig. 161]

Fiorì verso 1500. Secondo il catalogo della National Gallery di Londra è lo stesso che Ambrogio da Fossano. Deriva dalla Scuola del Foppa [fig. 162]

Il tipo ed il colore di questa figura non somiglia molto ad uno dei fanciulli del mio quadretto N. 122 [fig. 163]

Il Maestro della Morte di Maria verso il 1898 venne identificato per Joos van Cleve nativo di Cleve, o di Anversa e morto in questa città nella prima mettà del Secolo XVI. La critica è

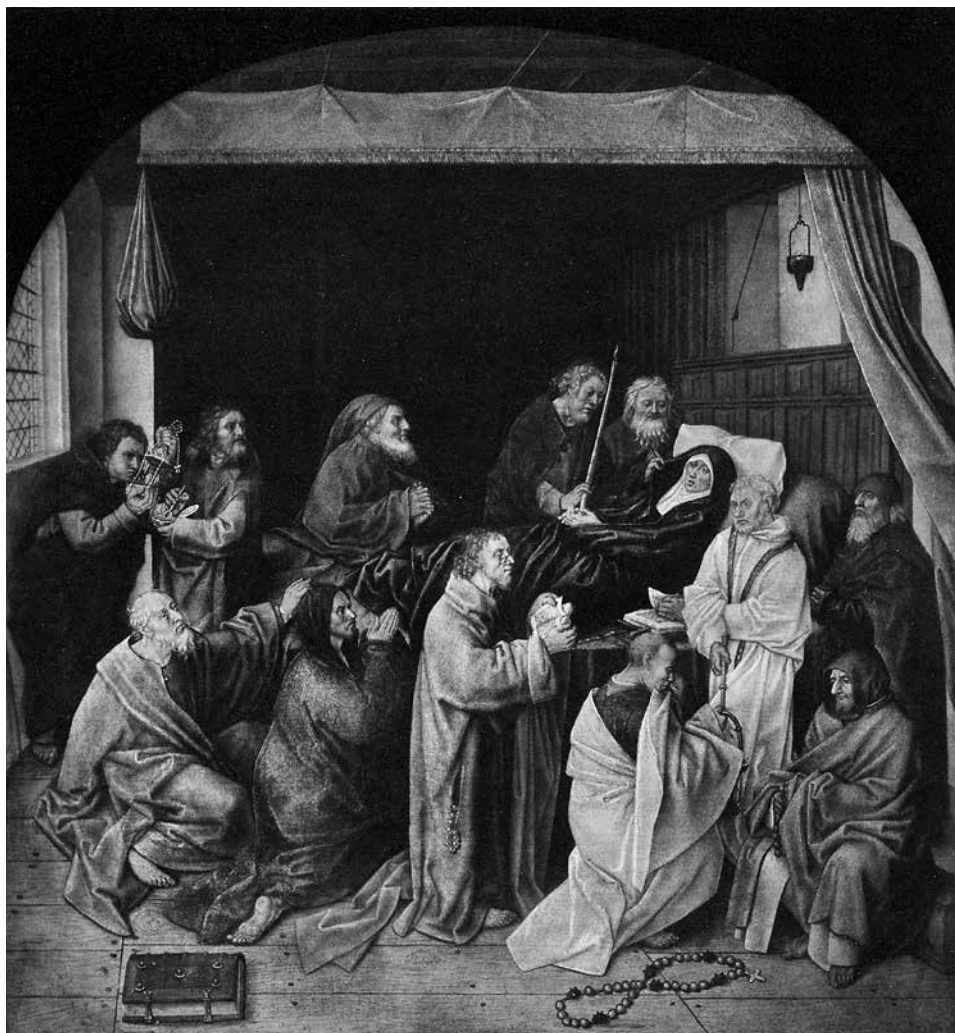



Fig. 160. Scuola di Hugo van der Goes, Transito della Madonna. Berlino, Gemäldegalerie

però ancor dubbiosa. Il colorito di questo quadro è bellissimo, il disegno assai corretto, l'esecuzione finissima, però è deficiente nella prospettiva aerea e ne' panneggiamenti è alquanto trito [fig. 164]

Pittura fine ma non eccessivamente. Color carne vero. Parti in ombra poco trasparenti. Falso lo scorcio della gamba del giovane dormiente a sinistra [fig. 165]

Quadro attribuito prima attribuito a Cossa, poi a Costa, ed ora (Settembre 1906) ritenuto del Tura [fig. 166]

Fine, luminoso, preciso nel disegno. Assenza di nero [fig. 167]

Colore straordinario fine senza durezza e senza eccesso di fusione [fig. 168]

Fig. 161. Lippo Memmi, *Madonna con il Bambino*. Berlino, Gemäldegalerie

Superlativamente bello [fig. 169]

Molto bello e fine [fig. 170]

Colore brillante. Esecuzione assai fine [fig. 171]

Colore vigoroso nell'insieme e superiore alla vicina Venere di Palma vecchio quantunque manchi di Giorgio la gamba sinistra che è troppo rigida [fig. 172]

Color carne quasi identico a quello della Venere di Giorgione nella medesima Galleria. Chiaroscuro più studiato. Effetto d'insieme inferiore alla Venere di Giorgione [fig. 173]

Colore armonico meno smagliante del solito e composizione equilibrata pose sobrie e naturali e non teatrali come nella Madonna di San Sebastiano. La Madonna di San Giorgio stupenda per colore è alquanto confusa e manierata nella composizione [fig. 174]

Si disputa sulla genuinità, ritenendo l'originale esser quello del Museo di Madrid [fig. 175]

Color carne vero, ombra nella parte superiore del corpo trasparentissima [fig. 176]

Allievo di Tiziano [fig. 177]

Disegno corretto, composizione armonica e ricca, colore fiacco alquanto [fig. 178]

Colorito vero [fig. 179]

Colore di questo studio proprio vero [fig. 180]

Colore delle carni splendido. Quello del cielo è di un blu impossibile e stridente [fig. 181]

Splendido colore nella parte superiore. Nero nel centro [fig. 182]

Questo quadro è eccessivamente chiaro e luminoso [fig. 183]

Vi è un altro quadro del Trevisani con San Francesco in estasi al suon di un violino suonato dall'angelo [fig. 184]

Straordinario per colore e finitezza [fig. 185]

Colore fluido, luminoso, tendenza al giallo nei chiari. Fattura larga e fusa. Il Nogari è di Venezia, allievo di Giovan Battista Pittoni [fig. 186]

Il tempo e la conoscenza hanno contribuito a rafforzare nel senatore la passione per il Quattrocento fiammingo, che rimane al vertice del suo sistema di giudizio. Quando il «disegno» è «correttissimo», come nel caso della *Resurrezione di Lazzaro* di Albert van Ouwater (fig. 156) o del *San Giovanni a Patmos* di Geertgen tot Sint Jans (fig. 157), significa che la precisione della rappresentazione restituisce visibilità a ogni dettaglio. Il colore deve poi essere «smagliante» e produrre quegli accostamenti fra verdi e azzurri, specialmente nei paesaggi, che Bordonaro deve aver tanto approvato. Si avverte che i pittori tedeschi della stessa epoca sono collocati un gradino sotto (fig. 158), sebbene la loro scuola sia stata «modificata dalla fiamminga». Le nuove personalità messe a fuoco nelle sale, o rivedendo i cataloghi dei musei, sono ricordate dal senatore: si va dal «Maestro di Flémalle» (fig. 159) al Bergognone (fig. 162). Altri artisti, come Joos van Cleve, vanno anche ritrovando un supporto anagrafico (fig. 160), ma la nota relativa al dipinto dello stesso autore visto a Dresda è ancora più rivelatrice (fig. 164). L'*Adorazione dei Magi* non fa una piega, per le categorie predilette da Bordonaro: «disegno», «colorito» ed «esecuzione». Ma ecco che viene allo scoperto il limite individuato nei fiamminghi: il quadro è «deficiente nella prospettiva aerea» e il panneggio è «alquanto trito». Manca quel senso di ariosità e profondità che i pittori italiani tenteranno di mettere a punto sin da altezze cronologiche precedenti. Ma anche qui, c'è chi incappa nel «falso», quando prova a rappresentare una gamba in scorcio (fig. 165). Il *San Sebastiano* di Antonello da Messina non è per niente salutato come una gloria locale; al contrario, è una «pittura fine ma non eccessivamente». Nelle scale di valori formulate sui primitivi di Dresda, i veneti si guadagnano una posizione rimarchevole (figg. 167-168), ma spetta a Francesco Francia, come prevedibile, una palma d'oro sancita da due parole semplici ma chiare: «superlativamente bello» (fig. 169).

Il confronto fra le *Veneri* di Giorgione e di Palma il Vecchio (figg. 172-173) doveva rientrare nei passaggi obbligati per chi visitava la pinacoteca di Dresda. Bordonaro ammette la superiorità del dipinto di Giorgione, sebbene segni qualche punto anche in favore di Palma. Nella nota alla *Madonna di San Francesco* del Correggio (fig. 174), il senatore lascia trapelare quali siano a suo avviso i limiti del grande artista: può essere «teatrale», come nel caso della *Madonna di San Sebastiano*, che è sempre a Dresda. Anche il dipinto che ha sotto gli occhi non lo convince del tutto: «è alquanto confusa e manierata nella composizione». Queste distanze potrebbero corrispondere ai parametri che adotta per giudicare qualsiasi opera del Cinquecento. Spesso, davanti ai veneti, riemerge la categoria più affidabile, quella del «vero», soprattutto quando si tratta di valutare il «colore» o il «color carne», dove eccelle il Padovanino (figg. 179-180). Ma anche se il «colore delle carni» è «splendido», nella *Danza degli Amorini* di Francesco Albani (fig. 181), «quello del cielo è di un blu impossibile e stridente», a dimostrazione che l'armonia complessiva di un quadro non è determinata dalla somma di soluzioni che risolvono i dettagli. I contrasti di tenebre e luci della pittura fiamminga e olandese del Seicento hanno forse abituato Bordonaro a un approccio meno classicista: così può capitare che preferisca Bartolomeo Biscaino al Guercino (figg. 182-183), e che le teste di Giuseppe Nogari incontrino il suo favore (figg. 185-186).

Fig. 162. Ambrogio da Fossano, detto Bergognone, *Madonna con il Bambino e due angeli*. Berlino, Gemäldegalerie

Nel dicembre 1906, una lettera di Berenson annucia un arrivo imminente.

Settignano, Firenze 14 dic. 1906
Illustrissimo Signore.
Le chiedo di scusare il mio poco cortese silenzio. Sono stato molto troppo occupato non solamente dal mio lavoro ma di tutte le difficoltà legale e pratiche del mio matrimonio che finalmente spero si farà il 29 di questo mese.
Se veramente ci fossero due Civerchio Suo quadro d'altare sarebbe certamente del secondo, e non del primo. Però il primo a vissuto molto, cambiando completamente maniera faccendosi dal bravo e severo pittore del Quattrocento che era un Cinquecentista debole e eclectico. Può darsi dunque che Suo quadro è del Vincenzo Civerchio ma di suoi ultissimi anni. Spero fra breve davanti dal quadro in sua cara compagnia potere farmene un giudizio più chiaro. La tanto raccomando à Sua considerazione l'idea mia cioè, che una sua Pietà del Quattrocento è del epoca giovanile dello stesso V. Civerchio.
Mi rallegro che Lei compra sempre, e la felicito di suoi ultimi acquisti. Il Bicci è eccellente; il Bissolo autentico ma si direbbe rifatto; il Boccati indiscutibile. Come ho già accennato spero passare la maggior parte del prossimo mese di Marzo con la mia moglie in Sicilia. Spero che lei sarà à Palermo e che avrò il gran piacere di rivederla allora.
Con tante grazie per la sua cortesia, e sperando ben presto di stringerle la mano, La prego di tenermi sempre per

Suo devotissimo
Bernhard Berenson[499]

499. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 34.

Oltre ai rallegramenti sui dipinti appena acquistati, lo spunto critico su Civerchio fornito dal conoscitore avrebbe avuto poca fortuna; lo stesso Berenson se ne renderà conto, come vedremo, nel corso del suo viaggio, poi slittato all'anno successivo.

In aprile invece, Bordonaro si prepara a un viaggio fiorentino. È una buona occasione per studiare fotografie, prima di confrontarsi direttamente con le opere.

(aprile 1907) Arte Appunti

Dai duplicati di fotografie in Falconara ho rilevato molta analogia fra due figure di santi intese di Lippo Memmi o Simone Martini (S. Ansano e S. Giulietta), e quelle da me acquistate a Vienna di Scuola Senese (I detti quadri trovansi agli Uffizi) A
[Nota A] I detti Santi si trovano ora riuniti alla Annunciazione. S. Ansano ha sottana e manto rossi lacca e S. Giulietta sottana rossa manto bigio e fodera nera

Identità fra Benedetto Bonfigli nell'Adorazione dei Magi e precisamente nel Re inginocchiato, col quadro dell'Adorazione nella Sala dei fiamminghi attribuito credo a scuola Toscana
L'Annunzio ai pastori agli Uffizi è assegnato a Bassano Jacopo detto Jacopo da Ponte
Il mio ritratto di Studente comperato da Fanciullacci potrebbe essere di Alessandro Allori dalla modellazione delle dita. Corridojo degli Uffizi.
Ritratto del Tassi[500]

Ora il collezionista annota che i *Santi Ansano* e *Margherita*, non Giulietta, sono stati riuniti all'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi, mentre si possono vedere ancora separati in una foto Alinari di sua proprietà. Segue un elenco di fotografie redatto sul retro di una carta intestata dell'Hotel Savoy di Firenze: Bordonaro ha già trascorso alcune giornate visitando chiese e musei: ricorda ad esempio che la *Visitazione* Capponi del Pontormo (fig. 187) è un «quadro molto chiaro collocato in una cappella senza luce». Può così aggiornare le sue conoscenze:

Fotografie
(Uffizi) Andrea e Jacopo Orcagna allogato 1367 S. Matteo. La predella è di Lorenzo di Niccolò di Pietro Gerini
Crocifisso di Giotto (Chiesa S. Marco)
(Uffizi)[501] Raffaello Capponi (o Carli?) fiorito fra il 1480 e 1510. Madonna in parte SS. Zanobi e Francesco
Id[502] Bicci di Lorenzo – trittico Madonna bambino, S. Ludovico e S. Francesco e S. Antonio e S. Nicolò

500. Dalla nota in poi la redazione è a matita.
501. A penna, aggiunto in seguito.
502. A penna.

(Accademia) Andrea di Giusto. Ascensione trittico. Allo stesso si attribuisce ora la tavola coi tre crocifissi con quei cavalli ed occhi strani dei personaggio di cui ho la fotografia da un pezzo[503]

(Uffizi) Nicolò di Piero Gerini. Incoronazione della Vergine con i protettori della città sotto

Uffici Incoronazione della Vergine di Giovanni dal Ponte ? fiorentino

Id. Raffaello Carli. Madonna con bambino e sotto SS. Vivaldo e Girolamo in piedi e Francesco e Giovanni in ginocchio

Id. Lorenzo di Nicolò di Pietro Gerini. Annunciazione

Id. Correggio. Ritratto del Tasso di Alessandro Allori.[504]

In alcuni casi, Bordonaro si limita a prendere nota dei dati documentari, anche per classificarli in una cartella di fotografie relative a una o a un'altra scuola pittorica. Quando incontra il nome di Pacino di Buonaguida (fig. 188), annota:

> Nessuna notizia di questo pittore danno gli scrittori e solo dalla iscrizione della presente tavola rilevasi che era contemporaneo di Giotto. Credo possa ritenersi di scuola fiorentina

Ma sono sempre preponderanti gli interessi a chiarire genealogie di artisti le cui opere Bordonaro ha collezionato, come è esplicito dalla nota scritta dietro una foto Alinari. La didascalia attribuisce il trittico a Lorenzo di Bicci (fig. 190), ma il senatore può rettificare l'indicazione sulla scorta degli studi recenti:

> I Bicci furon tre secondo i documenti trovati dal Milanesi
> Lorenzo Bicci
> Bicci di Lorenzo (figlio del precedente)
> Neri di Bicci (ed è perciò nipote al capostipite Lorenzo Bicci)
>
> Il presente quadro si attribuisce a Bicci di Lorenzo nato nel 1373 e morto nel 1452.
> La mia tavola n. 76 ha molti punti di somiglianza con questa e potrebbe ragionevolmente attribuirsi a Bicci di Lorenzo.

Il lavoro su quest'opera della collezione, di cui però non esiste una fotografia del tempo del senatore, procede anche guardando un dipinto di Beato Angelico dell'Accademia (fig. 191):

> Confrontare questa fotografia colla mia Madonna n. 76 comprata a Firenze da Du Fresne per mezzo Ciampolini

503. Tutto l'appunto su Andrea di Giusto è a penna.
504. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 38.

Ai primi di maggio, il senatore è rientrato a Palermo e riceve una lettera di ringraziamento del conte Georges Mycielski, al seguito di una visita alla collezione:

Fig. 163. Tiziano Vecellio, *Clarice Strozzi*. Berlino, Gemäldegalerie

Palermo, 1/5 1907

*Monsieur le Baron !*

*Merci encore de votre grande amabilité pendant ma visite d'hier chez vous, qui m'a valu la possibilité de voir de vraies merveilles. Puisque vous le permettez, je reviendrai encore vendredi à 10h., mais ne serait-ce pas abuser de votre bonté que de vous demander ceci d'amener avec moi un des grands savants archéologues Français, Mr. Marcel Vernet, attaché au Louvre et qui désirerait beaucoup voir vos trésors. Je viens de le rencontrer ce matin et à la suite de cela j'eu vous demander ceci. Il est ici avec sa femme, si vous le permettez donc, nous viendrions chez vous à trois après-demain à 10h.*
*Pardon encore de ma demande, mais je ne puis que vous dire, que quand on possède des merveilles comme vous en possédez, on en subit des conséquences !! Vous seriez bien si noble de répondre un mot à ma requête - - et en attendant je vous prie d'agréer mes hommages respectueux et l'expression de ma haute considération - - -*

*Comte Georges Mycielski*[505]

Il senatore dovette accettare di buon grado la nuova visita richiesta per il giorno dopo, come attestano i biglietti da visita ritrovati fra le sue carte. Ne conserva infatti un altro di Mycielski, che sul retro reca l'appunto:

Palermo. 3 Maggio 1907.
Promisi mandargli le fotografie dei quadri miei che non son pubblicati da Alinari, fra le quali tiene ad avere i due Quartararo e i due Finson.

Anche Marcel Vernet, «Associé-Correspondent National des Antiquaires de France au Musée du Louvre», è presente alla visita e nel retro del suo biglietto da visita il senatore scrive:

505. Ivi, b. 39.

Questo Signore che venne col Conte Mycielski è più archeologo che altro.

Il giorno dopo il senatore riceve un biglietto da visita di Antonino Salinas, che funziona da lettera di raccomandazione per un artista-conoscitore:

4 Maggio 907
Prof. A. Salinas
Direttore del Museo Nazionale di Palermo
per presentare al sig. Barone
Bordonaro il sig. Landsinger
egregio artista e conoscitore di quadri.

Nel biglietto da visita di Sigmund Landsinger, si ribadisce: «pittore-conoscitore di quadri» e specifica la provenienza: «Monaco».[506] Questo studioso precede Voss con leggero anticipo e anche lui espone i risultati del suo viaggio a Palermo in un articolo sui *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, una rivista per conoscitori fondata l'anno prima.[507] È una pubblicazione che consente di soffermarsi sul nuovo tipo di cultura, più specialistica e compatta, che va facendosi strada presso i circuiti internazionali, dove il dilettantismo e gli orpelli *art nouveau* iniziano a diminuire, anche nell'inserzionistica rivolta ai collezionisti – per non parlare dello straordinario bollettino bibliografico che diffonde il mensile.

Insieme a Landsinger, dovette visitare la collezione anche un funzionario siciliano dell'amministrazione delle Belle Arti, Cesare Matranga, presentato anch'egli al senatore da Salinas, come «Ispettore del Museo».[508] Questa nuova generazione di studiosi siciliani si è formata seguendo la linea di Venturi e del germanofilo Salinas. Non a caso la ritroviamo al fianco di specialisti tedeschi che a Palermo scovano miniere di materiale da studiare, con uno scrupolo mai visto fino a quel momento.[509] I nuovi siciliani ora mettono a segno buoni risultati, se accreditano l'attribuzione ad Antonello dell'*Annunciata* acquistata dal Museo Nazionale, che Di Marzo aveva invece ritenuto una copia dal dipinto dell'Accademia di Venezia. Matranga, l'11 maggio, invia un suo biglietto dove «si onora di presentare» lo «storico d'arte» Walter Graff. Il commento sul biglietto da visita di quest'ultimo

506. Tutte le note di Bordonaro appena citate sono nel retro di biglietti da visita conservati in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. «Biglietti da visita».

507. S. Landsinger, *Eine Wiederaufgefundenes Gemälde von Vandyck im Museo Nazionale zu Palermo*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, pp. 1016-1019.

508. È un'altra indicazione trovata nel retro di un biglietto da visita, ora conservato in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. «Biglietti da visita».

509. Si può ricordare a questo proposito che la collaborazione dei funzionari siciliani ai *Monatshefte* sarà effettiva a partire dalla seconda annata della rivista: verosimilmente sono i frutti di relazioni come quelle fra Landsinger e Matranga: si vedano E. Mauceri, *Piccola arte siciliana. Le figurine di Caltagirone*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 149-153; Id., *Pietro Novelli (il Monrealese)*, II, 1909, pp. 379-392; per quanto segue, cfr. E. Brunelli, *Un quadro di Antonello da Messina nella pinacoteca di Palermo*, «L'Arte», X, 1907, pp. 13-17.

Fig. 164. Joos van Cleve, *Adorazione dei Magi*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

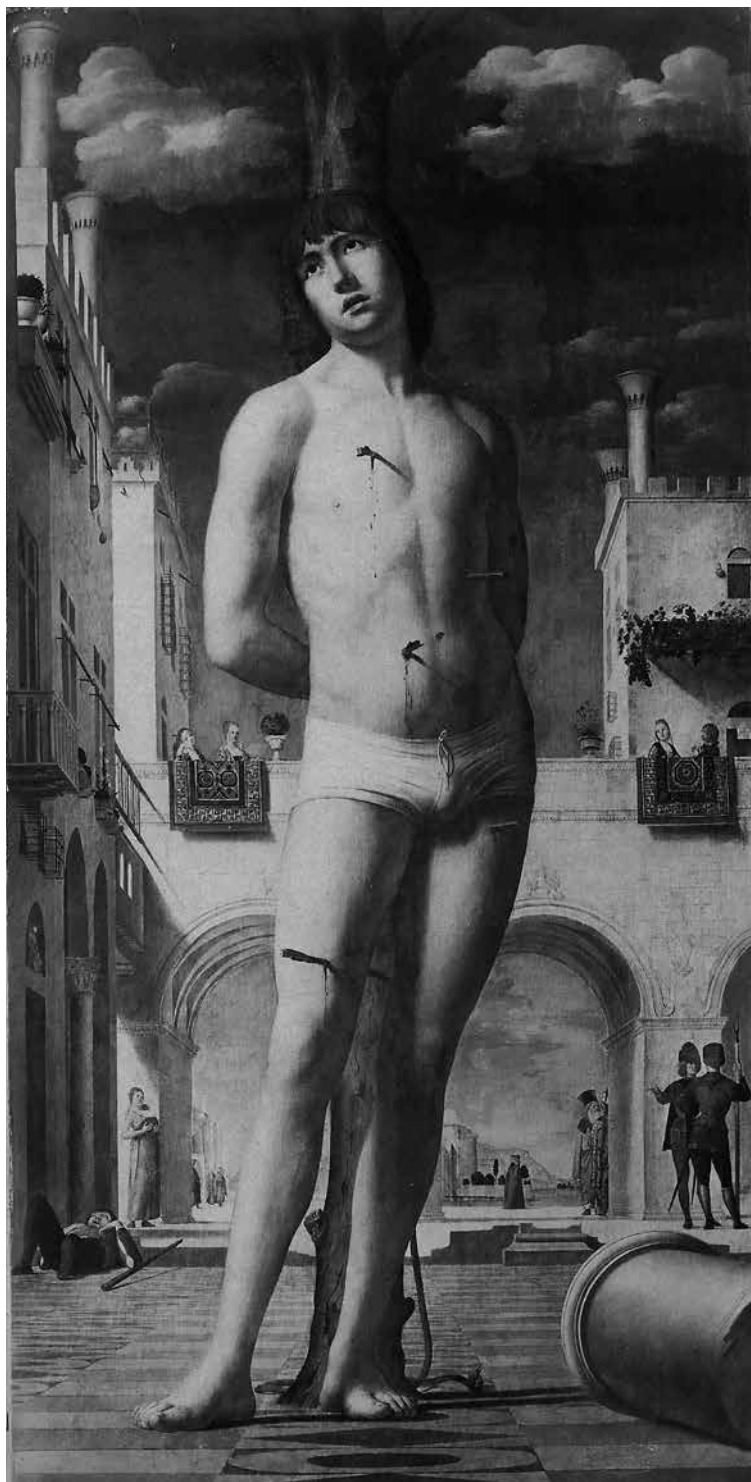



Fig. 165. Antonello da Messina, *San Sebastiano*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

testimonia l'impressione che questo giovane fece sul senatore:

> Giovane colto ma che non ha ancora visto molto. Intelligente in fatto di quadri. Nessuna conoscenza in majoliche.[510]

La «Mostra di arte antica umbra» di Perugia attira anche Bordonaro: un suo viaggio è attestato, nel settembre del 1907, da una nota e da un pacchetto di cartoline postali riportato a Palermo (fig. 192).[511] Questa d'altronde era un'operazione culturale che doveva soddisfare in pieno le sue attese: animata dall'intento di riscoprire le scuole pittoriche umbre, soprattutto presentando maestri meno noti, per la mostra vennero convocate quasi mille opere, in un allestimento che risponde bene all'approccio di Bordonaro, in quanto comprende tanto la pittura che le arti decorative. Inoltre, a giudicare dalla quantità di foto raccolte nei decenni, la scuola umbra doveva rappresentare un vertice indiscutibile nel suo modo di intendere la pittura: la pala d'altare di Pinturicchio della chiesa di Sant'Andrea a Spello (fig. 193) è un «quadro stupendo», e ricorda che l'*Adorazione dei magi* della Pinacoteca di Perugia (fig. 194) è «ritenuto

Fig. 166. Lorenzo Costa, *San Sebastiano*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

510. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. «Biglietti da visita», datato 12 maggio 1907.

511. Sulla mostra perugina del 1907: C. Galassi, *"Una ben delineata storia delle scuole pittoriche umbre". La "Mostra di Arte Antica Umbra" del 1907 a Perugia e la geografia artistica dell'Umbria*, «Annali di critica d'arte», ix, 2013, pp. 507-531; *Tutta l'Umbria una mostra. La mostra del 1907 e l'arte umbra tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 marzo-10 giugno 2018), a cura di C. Galassi, M. Pierini, A. Angelini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2018.

Fig. 167. Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 168. Cima da Conegliano, *Presentazione di Maria al tempio*.
Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 169. Francesco Francia, *Battesimo di Cristo*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

originale di Raffaello perché superiore assai ai quadri autentici di Eusebio da San Giorgio». All'interno del Palazzo dei Priori, fra codici miniati e pale d'altare, ceramiche e paramenti sacri, Bordonaro trova anche materiali per approfondire i confronti con una sua opera, una *Madonna con il Bambino e tre angeli* (tav. XXXII), che Berenson aveva avvicinato a Pier Francesco Fiorentino.[512] Agli occhi di oggi, il dipinto non sembra derogare

512. Nel retro di una foto del suo dipinto, Bordonaro ha ricordato le sue presenze umbre, evocando una *Madonna con il Bambino e San Giovannino* della Galleria Comunale di Gubbio: «Settembre 1899 – veduta Madonna e bambino simile nella Galleria Comunale di Gubbio senza attribuzione di autore». Poi, sulla stessa opera: «La rividi poi in Settembre 1907 alla mostra di arte antica a Perugia». E infine, a matita: «Altro quadro simile al presente ossia una replica possiede (Ottobre 1907) in Firenze il mercante Pacini che a detta di un Professore afferma essere opera di fra Diamante di Prato?» In APCB, si conserva anche un pacchetto di «Cartoline Illustrate della Mostra di Arte Antica in Perugia (15 Settembre 1907)». Nel «Catalogo dei Quadri», n. 54, il senatore ha scritto: «Comprato in Roma nel 1896 Vendita Orsini

Fig. 170. Francesco Ubertini, detto Bachiacca, *Leggenda del re ucciso dai figli*.
Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

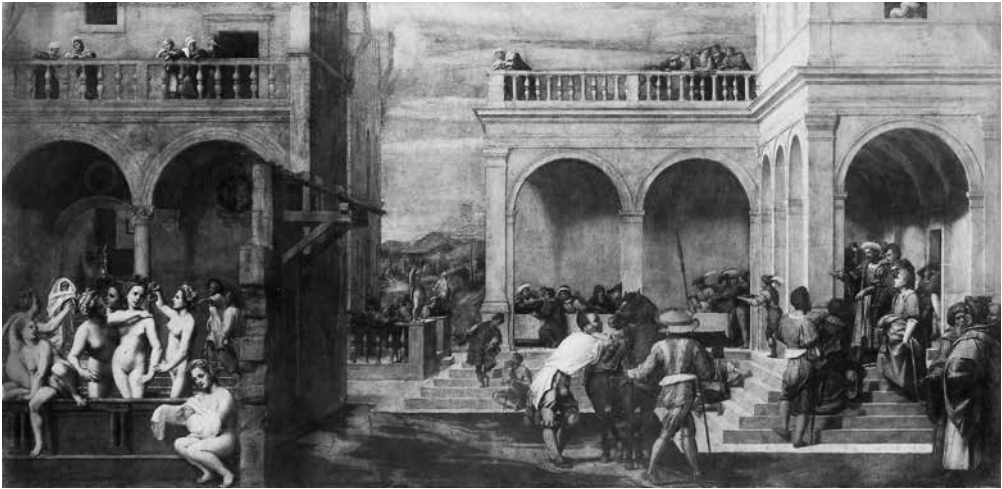



Fig. 171. Francesco Giudici, detto Franciabigio, *Susanna al bagno*.
Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

dagli *standard* di produzione della bottega fiorentina dello «Pseudo-Pier Francesco Fiorentino», dipinta verso gli anni Quaranta del Quattrocento, in dipendenza dai modelli di Filippo Lippi. Per Bordonaro è anche l'occasione per ricevere in regalo «dalla Signora Fabbricati Gabriella ammiratrice dell'originale in Pienza» una fotografia dell'*Assunzione* del Vecchietta (fig. 195). Qualche foto da catalogare nella cartella dedicata alla scuola

ove era attribuita a Scuola di Filippo Lippi. L'attribuzione al Fiorentino è di Berenson (ma non trovo nel Bryan né nel Archivio Storico dell'Arte, né nel Morelli né altrove nome di tal pittore. Neppure nel [parola illeggibile], nel Berenson, Ticozzi, Cavalcaselle. V. Catalogo Gallerie di Siena. questa attribuzione a Pier Francesco Fiorentino è confermata nell'Arte anno 1906 pag. 480».

Fig. 172. Giorgione, *Venere*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 173. Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio, *Venere*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 174. Antonio Allegri, detto Correggio, *Madonna con il Bambino e i Santi Antonio da Padova, Francesco, Caterina e Giovanni Battista* (*Madonna di San Francesco*).
Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

senese era comunque pervenuta. Questo serviva ad arricchire i quesiti che Bordonaro sa di dover «studiare bene», come nel caso di Jacopo di Mino del Pellicciaio (fig. 196):

> Studiare bene se questo Giacomo sia lo stesso che Mino del Pellicciajo come apparirebbe dall'indice del Milanesi sui documenti per la Storia dell'Arte Senese

Talvolta, non cede il passo rispetto agli avanzamenti proposti dagli studiosi e persiste nelle sue convinzioni errate, come accade per la *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese (fig. 197), ritenuta a torto un'opera di Beccafumi:

> Malgrado l'opinione del Venturi fondata sulla notizia del Della Valle persisto nel ritenere essere questa Madonna del Beccafumi ciò che si può agevolmente sostenere col confronto di varie Madonne autentiche di questo pittore

Uno degli ultimi acquisti del senatore è una *Trinità* che crede di Guido Reni, come gli suggerisce l'antiquario palermitano Giacomo De Francisci (tav. LXXI). Sebbene anche Bordonaro avesse avviato delle ricerche e fosse arrivato a sostenere che «una tela più grande ma di maestro inferiore esiste nel Convento annesso alla basilica di Santa Prassede in Roma e che prima era nella sacristia».[513] Il dipinto è in realtà di una derivazione dalla *Trinità* di Reni per la parrocchiale della Santissima Trinità a Marino, in provincia di Roma; un'opera tradizionalmente tralasciata dagli studi, prima che di recente Daniele Benati ne recuperasse l'importanza. Ma la «stupenda raccolta d'opere d'arte» del barone si è ormai formata, e nelle guide se ne segnala l'esistenza:

> Collezione Bordonaro – in via Grande delle Croci (privata) [...].
> Il barone Gabriele Bordonaro Chiaramonte, Senatore del Regno, un sincero innamorato dell'arte, possiede una stupenda raccolta d'opere d'arte per la quale da gran tempo va acquistando per tutta Europa dipinti, maioliche, smalti, disegni e stampe, ch'egli dispone in armadi elegantissimi nel suo magnifico e grandioso palazzo delle Croci architettato da *E. Basile*. In esso oltre alla bella collezione delle maioliche, nella quale primeggia quella delle majoliche arabo-ispano sono quadri interessanti, come: una Madonna col Bambino ed una «Adorazione» attribuite giustamente ad *Iacopo del Sellajo*, ed altre pitture che vanno sotto il nome di *Coppo di Marcoaldo*, di *Filippino Lippi*, del *Botticelli*, del *Tintoretto*, del *Rubens*, del *Van Dyck*.[514]

Da qualche anno, la classe dirigente progressista siciliana, con in testa i Florio, si spende nel tentativo di riabilitare l'immagine della Sicilia, dopo tanto discutere di brigantaggio e di mafia. Esiste una rivista dal taglio dichiaratamente internazionale, come *La Sicile illustrée*, e anche le presenze di studiosi stranieri si moltiplicano. Bordonaro coglie subito l'eccezionalità dei nuovi interlocutori; l'8 novembre 1907, in un biglietto da visita scrive:

---

513. «Catalogo dei Quadri», n. 430. Per la *Trinità* di Guido Reni della parrocchiale di Marino: F. Petrucci, in *Il Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Cassa di Risparmio, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, Skira, 2015, p. 353.

514. *Il «Cicerone» per la Sicilia. Guida per la visita dei monumenti e dei luoghi pittoreschi della Sicilia*, introduzione storico-artistica di E. Mauceri, itinerario di S. Agati, Palermo, Alberto Reber, 1907, p. 88; C. Bajamonte, *Intorno alla "Sicile illustrée". Una rivista a Palermo agli albori del Novecento*, «TeCLa. Temi di Critica e Letteratura artistica», 15-16, online.

Fig. 175. Copia da Sebastiano del Piombo, *Cristo portacroce*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

«Giovane intelligente e conoscitore in fatto di pittura». Si tratta di Hermann Voss. Lo studioso tedesco gli scriverà pochi mesi dopo (fig. 198):

Illustrissimo Signor,
Quando ebbi, nel mese di Ottobre dell'anno passato, la fortuna di visitare la Sua interessantissima collezione di opere d'arte, che Ella gentilmente m'ha voluto far vedere, mi fermai nella gran sala davanti al quadro rappresentante la Deposizione di Gesù attribuita a Holbein il Vecchio e comprata a suo tempo a Basilea. Allora io le dissi che per i miei studî nell'antica pittura tedesca la pittura in questione mi sembrava importantissima e che me ne sarebbi certamente occupato.
Difatti, dopo Palermo, l'idea di identificare quella Deposizione non m'ha lasciato, ma è soltanto in questi giorni che riuscii a trovare una replica, molto più debole e certamente posteriore, posseduta da un signore inglese che, avendo riconosciuto il quadro una copia mal fatta, lo crede copiato da un'originale di Holbein il Giovane. Ho anche trovato alcuni disegni che mi sembrano di essere in stretta relazione col Suo quadro.
Dato tutto ciò ho in proposito una pubblicazione per mettere in rilievo l'importanza della Sua pittura e non mi manca altro che il Suo consenso alla riproduzione della fotografia di Alinari che comprai a Palermo e che non vorrei pubblicare se non dietro Suo acconsentimento. Sarei felice, se Ella, oltre al permesso di riprodurre la fotografia fatta dall'Alinari, volesse anche darmi l'indicazione delle misure della tavola ed eventualmente quella del legno, cioè della spezie del legno sul quale è dipinta e se crede, notizie sul restauro del quadro e sull'acquisto. A suo tempo avrà una copia del mio articolo o, caso lo desiderasse, anche più copie.
Ricordo sempre con gran piacere la buona accoglienza che ebbi da Lei e sarei felice di poterla servire in qualcosa. Ringraziandola anticipatamente della Sua gentilezza mi professo, in attesa di Suo gradito riscontro,

di V. S. ser [suo]
Dott. Hermann Voss
dei Musei R. R. di Berlino

Berlin, 4-III-1908
W. 15 Uhlandstr. 44

Nella risposta, Bordonaro ripercorre i suoi studi sul dipinto:

Palermo 9 Marzo 1908

Sig. Dott Hermann Vos
dei Musei R R di Berlino
W. 15 Uhlandstr. 44

Memore della gentile visita fattami l'anno scorso, ricevo con piacere la di lei pregiata del 4 Corrente e grato della notizia che mi favorisce sul mio quadro della *Deposizione*, aderisco tosto al di lei desiderio accordandole il permesso di far riprodurre la fotografia del medesimo, fatta dai Fratelli Alinari, e fornendole i chiarimenti che desidera. Il dipinto è su tavoletta di quercia (dimensioni cent. 127 x 62), proviene dalla Collezione di Antonio Maeglin, zio di Shilling e Neumann dal quale io lo comprai in Bâle nel 1886, ed era ritenuto opera di Baldung Grien. Esso era stato in molte parti ridipinto, ed io lo feci ripristinare dal restauratore Luperini di Pisa, il quale portò via il nuovo colore, ritrovando l'antico originale. Evidentemente era da scartare l'attribuzione al Grien, e quella posteriore a Mattias Grunewald data da cotesto D^r Adolfo Goldsmidt nel 1896. Io mi accordo con lei nel ritenere, che autore del dipinto possa essere Holbein il giovane, specialmente dopo la scoperta fatta due anni fa nel Museo di Bâle di un disegno antico messo in cornice rappresentante il gruppo del Cristo morto sulle ginocchia della madre, che mi parve la riproduzione di quello esistente nel mio quadro. Esso disegno è segnato HW e più sotto porta lo scritto Hans Jorg Wancuwetch l'altare von Basel Pietà n/ Hans Holbein. Mi è stato impossibile trovare il nome del Wancuwetch in alcun lessico o monografia di artisti, e di avere una fotografia del disegno esposto nel Museo per poterlo confrontare col mio quadro; spero che esso possa esser pubblicato nella Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV-XVIII Jahrhunderts cui sono abbonato, ma ne dubito, ma ad ogni modo quel disegno mi pare possa mettere sulla via di una attribuzione esatta. Ringraziola per ultimo della cortese offerta dell'[515] articolo che pubblicherà che accetto fin da ora in doppia copia, e che farò tradurre nella mia lingua od in francese od inglese, dolendomi assai di non conoscere la lingua tedesca nella quale oggidì si pubblicano le più interessanti opere d'arte.[516]

Ma dell'articolo promesso a Bordonaro sulla *Deposizione dalla croce* (tav. XIV) creduta di Holbein non si trova traccia, fra gli scritti di Voss.[517] Chissà se il seguente processo di diminuzione dell'opera si sarebbe prodotto, se mai fosse arrivato un referto autorevole intorno al 1908. La critica successiva, ignorando la provenienza svizzera del dipinto, ha

515. Barrato: «suo».

516. La lettera di Voss e la bozza di Bordonaro sono in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 32.

517. Sullo studioso è ora disponibile C. Miceli, *Hermann Voss (1884-1969) e la riapertura del 'Kunsthistorisches Institut' di Firenze dopo la prima guerra mondiale*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 443-456; è anche importante Id., *Hermann Voss. Lettere da Lipsia*, «L'uomo nero», 4/5, 2006, pp. 35-57.

A sinistra, Fig. 176. Ambito di Annibale Carracci, *San Sebastiano*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Sopra, Fig. 177. Andrea Meldolla, detto Schiavone, *Pietà*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

infatti declassato questa *Deposizione* al ragno di copia, a partire dalla monografia su Holbein di Paul Ganz, dove la foto Alinari dell'opera è tuttavia riprodotta.[518] Lo studioso considerava ad ogni modo il dipinto Bordonaro come derivazione da un originale perduto, che era parte del retablo eseguito da Holbein per la chiesa agostiniana di Lucerna (1517-1519). E anche nelle successive monografie sul grande artista svizzero, non si è riusciti a fare chiarezza su questa commissione.[519] Gli studi recenti però hanno proposto

518. P. Ganz, *Hans Holbein d. J.*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912, pp. 187, 259. Una risposta da parte inglese al volume di Ganz è A. B. Chamberlain, *Hans Holbein the Younger*, 2 voll., London, George Allen & Company, 1913, pp. 80-81, dove è immutata la posizione critica sul dipinto Bordonaro. Una foto del dipinto si conserva fra quelle donate da Heinrich Bodmer al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel 1927 (Mal. Deutsch. 59722): qui è barrato dalla didascalia Alinari il nome di Hans Holbein il Vecchio e avanzata l'attribuzione al Giovane. Con il contributo di Heinrich Alfred Schmid (*Hans Holbein der Jüngere sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein Englischer Stil*, I, Basel, Im Holbein Verlag, 1948, pp. 66-67), la rimozione del dipinto Bordonaro dal dibattito scientifico è ormai definitiva.

519. Nella monografia di J. Rowlands, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Oxford, Phaidon, 1985, p. 218, nella scheda dedicata al retablo della chiesa agostiniana di Lucerna, il dipinto Bordonaro è menzionato come copia da un originale perduto di Holbein il Giovane. Stavolta però si ammette più francamente che la «knowledge of the copies is somewhat confused, chiefly

Fig. 178. Paolo Veronese, *Presentazione al Tempio*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

un'interpretazione di Holbein giovane più ancorata ai modelli della pittura tedesca meridionale (da Baldung Grien a Dürer), più che alla Lombardia vecchia e nuova (da Mantegna a Leonardo), che poteva conoscere valicando le Alpi. Potrà stupire la proposta di una soluzione semplice a una vicenda bibliografica tanto intricata, ma due conoscitori del calibro di Voss e di Bodmer avevano già intuito che il dipinto Bordonaro potesse essere un'opera giovanile di Hans Holbein il Giovane – e la notizia della provenienza dell'opera palermitana da Basilea fornisce il classico terzo indizio che produce una prova. Un'imprescindibile conferma potrebbe solamente venire da una visione dal vero della tavola, di cui purtroppo non conosco l'attuale collocazione.

I frutti della permanenza di Voss a Palermo non dovevano comunque tardare ad apparire nelle riviste d'arte del tempo. In una breve nota apparsa sui *Monatshefte* – di cui Voss è corrispondente da Berlino – è contenuto un giudizio sulla *Pietà* attribuità a Van Dyck nel Museo di Palermo: si tratta in realtà di una copia.[520] Non è nemmeno da sottovalutare l'impatto della pittura siciliana nella riscoperta del Seicento che lo studioso pratica sin da questi anni.[521] Nel giro di pochi anni, Voss intraprende una brillante carriera di conservatore nei musei tedeschi (al Museo di Belle Arti di Lipsia, 1913-1914; alla Gemäldegalerie di Wiesbaden, 1935-1943; e infine, come direttore, alla prestigiosa pinacoteca di Dresda, 1943, mentre collabora al funesto disegno hitleriano di un museo a suo nome nella città austriaca di Linz).

because the information given in the literature cannot be verified, while the paintings themselves remain untraced».

520. H. Voss, *Nochmals der wiederaufgefundene Van Dyck im Museum zu Palermo*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», ii, 1909, p. 70.

521. In particolare, si veda H. Voss, *Charackterköpfe des Seicento. II. Eine Studie zur sizilischen Malerei*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», i, 1908, 11, pp. 987-999, dedicato quasi monograficamente a Matthias Stomer, o il successivo *Charackterköpfe des Seicento. III. Der Meister des sterbenden Cato*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», ii, 1909, 2, pp. 108-115.

Fig. 179. Alessandro Varotari, detto Padovanino, *Giuditta con la testa di Oloferne*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

La tanto attesa visita di Berenson avviene finalmente nel maggio del 1908. Una volta arrivato in Sicilia, da Agrigento, fa presto avere sue notizie a Bordonaro. Sono passati più di dieci anni dall'ultima volta che si sono incontrati. Il conoscitore americano è ora uno degli esperti d'arte italiana più accreditati dai collezionisti stranieri, e anche presso gli studiosi italiani i consensi sul suo conto sono cresciuti:

16 maggio, 1908

Illustre Signor Senatore

Arriverò con mia moglie e tre amici à Palermo la sera del 19 – Hotel des Palmes. Spero avere il piacere di trovarla e di rivederla e sua bellissima collezione dopo tanti anni.

Mi creda,
Suo devotissimo
B. Berenson[522]

E le pagine del diario di Mary Berenson ricordano così quei giorni:

*May* *Wednesday, 20* *1908*
*Palermo* *Fine*

*Saw Museo. Telegraphed to Ray.*
*Saw Baron Chiaramonte-Bordonaro's collection in afternoon, had tea there and then drove along the Marina, and then called on Lina [Waterfield], with whom we had lunched at the restaurant Parigi, Palazzo Rudinì, Quattro Canti della Città.*
*Worked letters and talked all evening about Sodomy. The Hernaux boys see nothing but low vice in it, Placci, really.*

*May* *Thursday, 21* *1908*
*Not too bad* *Fine*

*Saw the Cappella Palatina, the Duomo, and SS. Salvadore and the Chiesa del Cancelliere in morning.*
*Went to lunch with Trabias. Their great palace on the Marina seems to me the most ideal dwelling place I have ever seen. Such large cool rooms, such green terraces, such a view! About 12 men servants*

522. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 45.

*received us, and the luncheon was very groaned. The Princess is a very charming woman, but BB says she has been miserably unhappy with her husband, who had treated her quite brutally. The Poetess, Madame de Noailles, was there – a vrai type – but full of interesting talk and rather vital. But she was awfull when she began to write her own poems.*[523]

Fig. 180. Pittore di inizio Settecento, *Testa di donna*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Anche la viscontessa, futura modella di Man Ray e di Balthus e discendente del marchese de Sade, si trovava dunque a Palermo: meglio non soffermarsi sulle sue poesie – dice Mary Logan – ma vitalità e loquacia dovettero pure essere impressionanti.[524] Ma l'emozione maggiore è riservata dalla visita di Palazzo Butera, con i suoi dodici servitori: «the most ideal dwelling place I have ever seen».[525] È un mondo che appartiene ormai al passato, e per comprendere lo sguardo diverso di questi giovani, si può vedere un ricordo di Berenson, in memoria di Carlo Placci, con il quale viaggia sin dal 1899:

> Né Carlo né io avevamo ancora fatto acquisto di un'automobile, sebbene fosse già in uso di servirsene; però ne possedeva una il suo nipote francese, Lucien Hernaux. Per parecchi anni questo giovane così intelligente, pronto e naturalmente ricco di doti, destinato, aimé, a prematura fine, venne in primavera e in autunno per condurci in varie parti d'Italia: Piemonte, Friuli, Abruzzi, Calabria, Sicilia.[526]

Nel contesto di questa visita, si può certamente collocare una serie di note di lavoro conservate ai Tatti, dove sono elencati in ordine alfabetico i dipinti Bordonaro, con i relativi

523. I Tatti, Mary Berenson's Diaries, 1908.

524. Su Madame de Noailles, cfr. L. Benaïm, *Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001, dove però non c'è traccia del soggiorno palermitano del 1908.

525. Si tratta di Palazzo Butera, acquistato e restaurato da Francesca e Massimo Valsecchi fra 2016 e 2020, per trasferire a Palermo la loro collezione formata a Londra negli ultimi quarant'anni: cfr. S. Moore, *The Mind's eye. Massimo and Francesca Valsecchi,* «Apollo», CLXXXIII, 2016, pp. 64-72; un progetto al quale mi dedico a tempo pieno dal luglio 2017.

526. B. Berenson, *Carlo Placci* [epitaffio], «Il Mondo», 28, maggio-giugno 1946, trad. Arturo Loria, pp. 3-34: 26. Un estratto dell'articolo si trova ai Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers.

numeri di inventario.[527] È una sorta di sommario definitivo sulla collezione palermitana, dal quale Berenson e le sue assistenti ripartiranno quando si tratterà di inserire i dipinti nelle nuove edizioni degli indici. Qui si registrano anche alcuni significativi cambi di attribuzione. Il caso più eclatante è la grande pala d'altare attribuita a Civerchio (tav. XXIX), di cui Berenson parlava nella lettera al senatore del dicembre del 1906. Ora si profila un dubbio imbarazzante: «*It is dated 1471 but this is impossible! I have dated it 1541. What does it mean?*». Questo appunto è steso dopo la visione dal vero del dipinto e la lettura della data 1471, impossibile in termini stilistici, fa sorgere il dubbio che l'iscrizione sia apocrifa. Anche la descrizione dell'opera nella nota di lavoro risulta diversa rispetto a quanto Berenson aveva già pubblicato nell'edizione del 1907 dei suoi *North Italian Painters*: «*St. Albertus enthroned, w. Jerome + Augustine + kneeling Sforzas*» (nella nota); «*SS. Ambrose and Jerome, a Bishop, and male and female Worshippers*» (a stampa).[528] Non a caso, nelle *Italian Pictures* (1932), il *Sant'Ambrogio* non figura più fra le opere del Civerchio e trova invece posto la *Pietà* (tav. LIV) che nel 1906 Berenson credeva «del epoca giovanile dello stesso V. Civerchio».[529] Proprio in questi anni Enrico Brunelli pubblica la foto Alinari del dipinto su *L'Arte*, prestando anch'egli fede alla data e al nome di Civerchio letti nell'iscrizione.[530] Ma la voce del Thieme-Becker sconfessa presto il parere di Berenson e di Brunelli, con le prime intuizioni esatte sull'opera. L'iscrizione è chiaramente un falso («eine offenbare Fälschung»), i santi sono Ambrogio, Girolamo e Agostino e l'identificazione degli Sforza fra i donatori è dubbia; ma soprattutto, l'opera non ha niente a che fare («nicht zu tun») con Civerchio e va collocata per via stilistica verso il 1550.[531] Su questo pittore Bordonaro aveva raccolto un'informazione, affidata al retro di una riproduzione (fig. 199), che poteva aiutarlo a districarsi sul problema:

> Questo quadro si dice firmato nel lembo della veste di uno dei Santi "Opus Vincenti Civerchi da Crema 1495" (Archivio Storico dell'Arte vol 2 pag. 27)

Il dipinto della collezione palermitana (tav. XXIX) è stato poi attribuito a Ottaviano Cane da Gianni Romano nel 1970, in un libro che è un modello insuperato di indagine territoriale su una scuola pittorica. Il dipinto Bordonaro è considerato «verosimilmente» un'opera tarda dell'artista. Ed è nuova, e fondata sul contesto, anche l'identificazione dei santi: accanto ad Ambrogio, Romano riconosce Evasio e Bonaventura.[532]

---

527. I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers, Notes, Topographical Notes, lettera «P», *ad vocem* «Palermo».

528. Berenson, *North Italian Painters* cit. nota 283, p. 196.

529. B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, trad. it. E. Cecchi, Milano, Ulrico Hoepli, 1936, p. 130.

530. E. Brunelli, *La Madonna greca di Alcamo*, «L'Arte», IX, 1906, pp. 445-449: 448-449 – è una pubblicazione che Berenson conosce: lo attesta una nota di lavoro ai Tatti conservata in una busta nel fascicolo di foto relative a Civerchio, inv. N24.7 (I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers).

531. M. H. Bernath, Civerchio Vincenzo, ad vocem, in U. Thieme, F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, VII, Leipzig, E. A. Seemann, 1912, pp. 20-22

532. G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino,

Fig. 181. Francesco Albani, *Danza di amorini*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 182. Bartolomeo Biscaino, *Cristo e l'adultera*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Intanto, nella stessa primavera del 1908, alla Camera è stato di recente approvato un nuovo disegno di legge sulla conservazione delle antichità e belle arti: passerà poi alla storia con il nome di legge Rava.[533] Ancora una volta, Bordonaro riceve un appello accorato dalla «Società italiana degli Amatori e dei Commercianti di Antichità e Belle Arti» rivolto ai senatori.[534] I «negozianti» sono nuovamente allarmati, perché temono limitazioni alle loro attività e sostengono che alcuni articoli potrebbero «consentire che si distrugga il commercio». Ma la legge Nasi del 1902 aveva prodotto ben poco in termini di tutela, sostenevano invece i funzionari e una parte dell'opinione pubblica sempre più sensibile all'esodo delle opere d'arte fuori dai confini nazionali. Nell'appello, si contesta l'articolo 1: la Camera aveva approvato una legge che riguarda «le cose immobili e mobili, che abbiano interesse storico, archeologico e artistico», mentre la Società vorrebbe che ci si limitasse agli oggetti di «pregio», come prevedeva la legge Nasi. Di conseguenza, i commercianti chiedono ai senatori di limitare la notifica agli oggetti di sommo pregio (art. 5) e soprattutto di abrogare o modificare l'articolo 9, che prevede il diritto di prelazione di tre mesi per lo Stato nelle acquisizioni di oggetti che un proprietario intende esportare. Secondo il disegno di legge, il prezzo deve essere stabilito «all'interno», e non secondo le valutazioni che potrebbero conseguire dall'esportazione. Su questo punto, Bordonaro è chiaramente d'accordo con gli antiquari. Ironicamente, nella sua copia della *Relazione* della commissione, il senatore ha scritto: «Il mercato interno potrebbe esser quello di Peretola», lasciando intendere quanto siano ormai bassi i prezzi che circolano in Italia, rispetto a quelli del mercato europeo.[535] E leggendo una citazione dall'editto Pacca, contenuta nella relazione di Giovanni Rosadi, Bordonaro sottolinea la condizione del «singolare e famoso pregio»; non sarebbe da stupirsi se la sua posizione fosse in tutto e per tutto coincidente con quella di chi gli ha inviato l'appello. Punti interrogativi, altre sottolineature e note a margine chiariscono quanto poco Bordonaro condividesse il disegno di legge, che avrà comunque l'effetto di abolire il tanto odiato – da Bordonaro – catalogo degli oggetti d'arte appartenenti ai privati del 1903. Soprattutto in materia di esportazione o di proroga delle disposizioni legislative, il senatore palermitano dissente dalla *Relazione*, che presenta gli acquisti statali della collezione Ludovisi o di villa Borghese come recenti successi in materia di tutela. In questo dibattito sul disegno, la linea politica di Bordonaro dovrebbe coincidere con quella di altri senatori della Destra storica, che nella relazione dell'Ufficio centrale presieduto dal principe Fabrizio Colonna, difendono la legge Nasi e si schierano contro il divieto di esportazione.[536]

---

Einaudi, 1970, p. 58, nota 2. Il dipinto è ancora considerato di Civerchio da A. Bombelli, *I pittori cremaschi dal 1400 a oggi*, Milano, Ceschina, 1957, pp. 28, 42-43, figg. 16-17, mentre è espunto da Marubbi, *Vincenzo Civerchio* cit. nota 283, p. 161.

533. Per un quadro generale: S. Settis, *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 110-122.

534. La lettera dell'8 marzo 1908, firmata dal Consiglio direttivo della Società, si conserva in BVCB.

535. La *Relazione della Commissione* è pubblicata negli *Atti Parlamentari. Camera dei Deputati*, Legislatura XXII, sessione 1904-1907, Documenti, Disegni di Legge e Relazioni, pp. 1-40, il disegno di legge, con le proposte della commissione, è alle pp. 41-53.

536. La *Relazione dell'Ufficio centrale* è pubblicata negli *Atti Parlamentari del Senato del Regno*,

Bordonaro continua a ricevere visite di studiosi:

il Dott. Leandro Ozzola di
Roma prega il Barone Bordonaro
di permettergli la visita
della Sua Galleria e in particolare
quei due quadri di battaglie
firmati Giovanni Franco
di cui gli scrisse già da Roma
Con ossequio devoto.
D. Leandro Ozzola.[537]

La richiesta di Ozzola era già pervenuta a Bordonaro, via Venturi, come attesta una bozza di lettera scritta due anni prima da Bordonaro:

Palermo 20 Marzo 1906

Signor Dottor Leandro Ozzola
Palazzo Patrizi _ Piazza San Luigi dei Francesi
Roma

Di risposta alla pregiata del 17 corrente mi affretto ad informarla che io non possiedo opere autentiche di Salvator Rosa e che la tela indicatale dal Prof Venturi, rappresentante una battaglia, di fattura simile a quella della galleria Corsini, porta la firma Franchi. Chi sia dei tre Franchi, se l'Antonio, il Cesare od il Lorenzo, non potrei affermare, non avendo mai visto opere autentiche di cotesti pittori; non sarebbe improbabile che fosse il Cesare, se si volesse ravvisare nella prima lettera, lo incrocio delle due lettere F e C, a tener conto della tecnica rispondente all'epoca. Duolmi non avere fotografia del quadro per inviargliela, né esservi probabilità di ottenerla, facendo qui difetto abili fotografi per ritrarre pitture antiche. Gradisca i miei distinti ossequi.[538]

Ribadita allo studioso romano la poca destrezza dei fotografi palermitani, le ricerche su questa *Battaglia* dovettero arenarsi; Ozzola avrebbe scritto però un articolo dove era ben chiaro che «uno dei problemi più importanti che offre la pittura della rinascita in Sicilia è senza dubbio la ricerca dell'autore del misterioso dipinto rappresentante il Trionfo della Morte» (fig. 105a-b) ed era il primo ad avviarsi verso la soluzione poi prediletta dagli studi successivi, rivolgendosi alla cultura catalana per spiegare gli effetti tardogotici

Legislatura XXII, 1° sessione 1904-1908, Documenti, Disegni di Legge e Relazioni, seduta del 17 marzo 1908.

537. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. «Biglietti da visita», datato 26 luglio 1908.

538. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 40.

Fig. 183. Giovanni Francesco Barbieri, detto Guercino, *Allegoria della Pittura e del Disegno*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

dell'affresco.[539] Sarebbe poi diventato uno studioso dagli interessi eclettici: battaglie, ma anche studi precoci sulla moda e sulla corte mantovana, grazie al suo impiego presso il Palazzo Ducale di Mantova.

Un altro studioso che si interessa a un'opera della collezione (tav. LXXXIX) è Hyppolite Fierens-Gevaert, «Secrétaire des Musées Royaux de Belgique», nonché professore all'Università di Liegi, come attesta un biglietto del 5 novembre 1908.[540]

Il dipinto poteva di certo incuriosire chi si occupava di primitivi fiamminghi; e l'attribuzione che si consolida negli studi successivi avvicina l'opera al contesto di Albrecht Bouts.[541] Proprio in quegli anni, Fierens-Gevaert aveva dato alle stampe il primo volume di una serie dedicata alla pittura fiamminga, concentrandosi sul Quattrocento.[542]

Passando dai grandi nomi ai *petits maîtres*, lo studioso tracciava, con brevi schede e molte illustrazioni, il profilo generale di una cultura pittorica. Nel tomo dedicato al Cinquecento, il passaggio palermitano è ben evidenziato da una digressione che istruisce in modo eloquente riguardo all'apprezzamento diffuso nei confonti della pittura fiamminga.[543] Rientrato in patria, il conservatore ringrazia per la fotografia ricevuta ma avanza anche un'altra richiesta:

---

539. L. Ozzola, *Il Trionfo della Morte nel Palazzo Sclafani di Palermo*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 198-205.

540. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 42.

541. Carandente, *Répertoire* cit. nota 220, p. 34; Collobi Ragghianti, *Dipinti fiamminghi* cit. nota 120, p. 26. Il dipinto va posto in relazione con un'incisione del monogrammista AG (Bartsch, IX, 2, pp. 203-205, in passato identificato erronaeamente, a partire da Sandrart, in Albert Glockenbon il vecchio, e più di recente in Anton Gerbel di Pforzheim, ivi, pp. 194-196) che rielabora una stampa precedente di Schongauer. Nonostante le varianti significative (dalla posa del Cristo al paesaggio), la cultura di riferimento dell'autore del dipinto Bordonaro sembra in realtà di ambito tedesco meridionale, ma le ricerche devono arrestarsi di fronte a uno stato di conservazione che non le incoraggia.

542. H. Fierens-Gevaert, *La peinture en Belgique. Les frères Van Eyck, Roger van der Weyden, le Maître de Flémalle (Jacques Daret ?), Thierry Bouts et ses fils, Petrus Christus*, Bruxelles, G. van Oest, 1908.

543. H. Fierens-Gevaert, *La Peinture en Belgique. Débuts du XVI$^{e}$ siècle: fin de l'idéal gothique*, Bruxelles, G. van Oest, 1910, p. 239: «Il existe au musée de Palerme un tryptique flamand de petite dimension et d'exécution incomparable, légué par le prince Malvagna. Les Palermitains en savent le prix; il n'est pas d'étalage de «cartoline» où l'on ne trouve la reprodution du chef-d'oeuvre; au musée il est isolé dans une salle spéciale et le gardien le montre en prenant des airs d'officiant et en parlant à voix basse. Bref, toute la

Fig. 184. Francesco Trevisani, *Miracolo di Sant'Antonio*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

*Bruxelles, le 20 novembre 1908*

*Cher Monsieur,*

*Rentré à Bruxelles, j'allai vous écrire pour vous remercier encore de votre aimable accueil à Palerme, quand j'ai reçu la photographie du Christ en prière qui ajoute un motif de plus à ma reconnaissance.*

*Nous gardons ma femme et moi le souvenir ineffaçable des jours passés en Sicile, et notre visite à votre admirable galerie reste l'une de nos plus beaux souvenirs. Veuillez trouver ici la très faible expression de notre gratitude et croyez moi Cher Monsieur*

*Votre tout dévoué*

*Fierens-Gevaert*

*P.S. Oserai-je vous demander de faire photographier le Saint André que vous possédez et que je crois être l'esquisse de la statue de F. Duquesnoy qui orne l'une des grandes niches de S. Pierre?*

*Vous me rendriez grand service et je vous en remercie très grandement à l'avance.*

*F.G.* [544]

La lettera è accompagnata da una pubblicazione in dono, come si evince dalla bozza di risposta del senatore:

*Mr Fierens Gevaert*

*Falconara 5 Decembre 1908*

*17 Petit Sablon*

*Bruxelles*

*En vous remerciant du bon souvenir que vous gardez de moi, je vous exprime*[545] *ma reconnaissance pour le present de votre publication (Figures et sites de Belgique) que je me reserve de gouter dans mes loisirs à la campagne. Je m'empresse de vous envoyer par poste reccomandée deux*

ville connaît le triptyque Malvagna et le tient pour le trésor de la cité». Per il resto, Fierens-Gevaert propone un'attribuzione, un po' insostenibile, del trittico Malvagna a Corneille van Coninxloo, quando era già stato messo in relazione al suo autore oggi unanimemente riconosciuto, ossia Jean Gosseart, il Mabuse.

544. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 42, anche per le lettere di Fierens-Gevaert citate di seguito.

545. Cancellato, a penna: «toute».

Fig. 185. Giuseppe Nogari, *Anziana con uno scaldavivande*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 186. Giuseppe Nogari, *L'avaro*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

*photographies de la maquette du S. André que je possède, d'après la quelle évidemment Duqesnoy n'a pas travaillé*[546]*, à la statue dont la pose est tout à fait différente. Néanmoins je pense que l'esquisse de ma collection ait pu sortir de mains de l'artiste et representer un des nombreaux modèles*[547] *élanché pour son oeuvre*[548]*, étant notoires sa*[549] *lenteur, son*[550] *indecision avant de se fixer sur la forme*[551] *à donner*[552] *à sa conception. J'ose affirmer qu'il existe entre ma maquette et la statue de Rome beaucoup d'affinité de style soit pour l'élégance pittoresque du dessin et du mouvement soit pour l'ampleur du modelé. Si je me trompe, veuillez me corriger et pour hâter et faciliter votre jugement, je me permets d'accompagner aux photographies de l'esquisse, celle de la statue*[553] *de Duquesnoy.*

546. Cancellati, a penna: «car», «du saint dans la statue», «celle-ci».
547. Cancellato, a penna: «qu'il».
548. Cancellata, a penna, una «s» plurale di «œuvre».
549. Cancellato, a penna: «la».
550. Cancellato, a penna: «et l'».
551. Cancellato, a penna: «son sujet et».
552. Cancellato, a penna: «forme».
553. Cancellato, a penna: «de l'église».

Fig. 187. Jacopo Carucci, detto Pontormo, *Deposizione dalla croce*. Firenze, Santa Felicita

Fig. 188. Pacino di Buonaguida, *Crocifissione con i Santi Nicola, Bartolomeo, Florenzio e Luca*. Firenze, Galleria dell'Accademia

*Je*[554] *compte de me rendre à ma résidence habituelle à Palerme dans une semaine et j'espère recevoir là de vos nouvelles. Veuillez présenter à Madame mes hommages et mes remerciements et agréer l'assurance de ma considération distinguée.*

Lo studioso belga replica a stretto giro di posta:

*Samedi 12 X*[bre]

*Monsieur le Sénateur, je suis vraiment si touché de l'empressement que vous voulez bien mettre à satisfaire mes désirs. J'ai reçu avec une vive reconnaissance les photographies de votre Saint André. Merci de grand coeur. Je ne puis vraiment rien ajouter aux paroles si justes que vous me dites dans votre lettre et que je ferais volontiers miennes. J'ai eu grand plaisir à revoir votre petite terre cuite en photographie; elle est d'un style fort élégant et élancé, et d'une simplicité de draperie qui rendent l'attribution à Duquesnoy plausible. Il y aura lieu de comparer à d'autres statues du même saint exécutées à cette époque avant de se prononcer définitivement. Croyez-moi monsieur le sénateur votre tout dévoué*

*Fierens-Gevaert*

554. Cancellato, a penna: «me propose».

È questa una circostanza in cui Bordonaro viene alla luce in quanto collezionista di sculture – e sembrerebbe di un certo calibro, se si pensa che Fierens-Gevaert ha la sensazione che a Palermo si trovi il modello del celebre *Sant'Andrea* di François Duquesnoy, ospitato in una nicchia dei pilastri che sorreggono la cupola di San Pietro in Vaticano. È davvero un rammarico non possedere la fotografia che Bordonaro invia allo studioso, né poter fornire alcun riscontro visivo su quest'opera, che dalle lettere sappiamo essere in terracotta. Dopo circa un mese, un'ultima missiva perviene da parte di Fierens-Gevaert, che si apre con una notizia luttuosa. È l'inizio di un anno funesto, segnato in Sicilia dal terremoto di Messina.

Fig. 189. Mariano Graziadei, *Madonna con il Bambino, San Giovannino e Sant'Anna*. Firenze, Galleria degli Uffizi

*Cher Monsieur,*
*Si nous n'avions été frappé nous-même par un deuil cruel – ma femme a perdue son père le baron Gevaert, directeur du Conservatoire de Bruxelles chez qui nous vivions, – nous vous aurions exprimé sans retard tout l'émotion que nous avons ressentie malgré nos tristesses personelles, en apprenant l'affreux cataclysme qui a frappé votre beau et généreux pays. Nous avons laissé un peu de notre coeur dans cette admirable Sicile que nous avons tant aimée et tous les jours nous soupirons au deuil de ceux que nous avons connu là-bas ! Acceptez cher Monsieur l'expression de nos souvenirs bien ému et croyez moi*

*Tout votre*

*Fierens-Gevaert*

*8-I-09*

Dieci giorni dopo, Bordonaro scrive a Venturi, per sollecitare un'opinione a proposito della *Madonna orante* che a partire da Goldschmidt considerava di Ercole Grandi (tav. XCVI):

Fig. 190. Bicci di Lorenzo, *Madonna con il Bambino fra angeli e i Santi Luigi, Francesco, Antonio e Nicola*. Firenze, Galleria degli Uffizi

Palermo 20 Gennaio 1909

Gentilissimo Sig. Professore

Fra le fotografie mediocri e di rifiuto dei miei quadri, mi capita oggi fra le mani quella della tavola di Madonna orante attribuita ad Ercole Grandi; e poiché Ella nell'ultima visita di cui mi onorò, espresse il desiderio di avere una qualunque fotografia di quel dipinto, mi affretto a spedirgliela per posta, nella lusinga di poterla in appresso surrogare con altra migliore.

Voglia gradire i sensi della mia distinta stima e considerazione e tenermi

Suo Devotissimo
G Chiaramonte Bordonaro[555]

Venturi aveva riscoperto la personalità di Ercole Grandi nel 1888, a partire da un passo di Vasari, da cui aveva ripreso la definizione critica di «creato» di Lorenzo Costa. Poi, nel 1908, aveva pubblicato un articolo sulle «opere de' pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson», e contava di proseguire con il secolo successivo. Il

555. Archivio Venturi, Scuola Normale Superiore, Carteggio, VT C4 b11, 1.

Fig. 191. Beato Angelico, *Madonna con il Bambino*. Firenze, Museo di San Marco

Fig. 192. Gentile da Fabriano, *Madonna dell'Umiltà*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

censimento delle opere inaugurato dalle «liste» dello studioso americano veniva adottato come metodo di base di una storia dell'arte ormai matura e pronta a «filare il suo bozzolo». Figurano qui le prime revisioni ai cataloghi di Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti, Lorenzo Costa. Venturi chiude l'articolo con un elenco di singoli dipinti e annuncia un intervento sul nostro pittore: «Di Ercole Grandi, che svolse la sua maggiore attività nel secolo successivo, diremo in seguito, trattando del catalogo delle opere dei maestri ferraresi del '500».[556] In realtà l'articolo promesso non viene scritto, e neanche nelle pagine dedicate a Ercole Grandi della *Storia dell'arte italiana* è menzionata la *Madonna orante* di Bordonaro.[557] E anche a rivederlo oggi, il dipinto sembra da inserire nel contesto della pittura devota bolognese di inizio Cinquecento, in direzione di Lorenzo Costa, come volevano Berenson e Loeser. Ma quando arriva la risposta di Venturi, il discorso non si può più limitare a una questione di attribuzione:

556. A. Venturi, *Le opere de' pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson*, «L'Arte», xi, 1908, pp. 419-432: 431

557. Id., *Storia dell'arte italiana* cit. nota 134, vii/2, Milano, Hoepli, 1914, pp. 820-834.

Fig. 193. Bernardino di Betto, detto Pinturicchio, *Madonna con il Bambino fra angeli e i Santi Andrea, Luigi, Francesco e Stefano*. Spello, Sant'Andrea

Roma. 21 Genn 1909

Onorando Signor Senatore,
ricevo la fotografia, che Ella gentilmente si è compiaciuta d'inviarmi; e La ringrazio di gran cuore. Sono così rari i quadri di Ercole Grandi nella sua forma costesca che io gradisco grandemente il dono, e, quand'Ella me lo permetta, ne trarrò pur, discorrendo, appena mi sarà possibile, ne *l'Arte*, del catalogo delle opere de' maestri ferraresi del '500, quale è stato compilato ad uso de' conoscitori dal Berenson.
Da quando lasciai Messina, che io rividi ancora una volta e più fiorente che mai, che pianto! che strazio! Da allora non mi parlan d'altro. E quante perdite d'uomini degni! Ora ricevo notizia che il bravo La Corte Cailler è salvo, ed è a Palermo con la moglie e coi bambini, ma

Fig. 194. Eusebio da San Giorgio, *Adorazione dei Magi*.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

senza più nulla: ha perduto la biblioteca ricca di manoscritti, le sue ricerche archivistiche, le cose che possedeva, i denari, le vestimenta, e l'ufficio di conservatore del Museo Civico di Messina! la sua sorte mi strappa le lagrime.
Ma non voglio aggiungere dolore ai dolori che Ella, onorato Senatore, avrà provato in questi giorni infausti. Però se Ella potrà scrivere una parola al Comitato Nazionale a pro di La Corte Cailler farebbe un'opera santa. Grazie e scuse dell'ardire di questa domanda, e mi veda con devozione ed affetto

suo

Venturi[558]

558. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 42.

Fig. 195. Lorenzo di Pietro, detto Vecchietta, *Assunzione della Madonna*. Pienza, Cattedrale

Bordonaro replica accorato:

Palermo 26 Gennaio 1909

Illustrissimo Professore

Sono lieto del di lei gradimento per la fotografia speditale e della quale può fare il miglior uso che crederà.

La catastrofe di Messina ha pesato terribilmente su Palermo arrestando la vita economica e sopendo ogni energia che non fosse volta a sollievo dei derelitti.

Quantunque non conosca il Sig. La Corte Cailler che solo di nome, per le sue ricerche sopra Antonello il di lui caso pietoso mi commuove, onde mi reputerei fortunato se potessi far qualche cosa in suo pro.

Nessuno ha saputo darmi qui sue nuove, nè è sperabile averne, dato il pessimo funzionamento del servizio municipale d'informazione.

Gradirei che Ella, Egregio Professore, mi facesse noto il domicilio del di lei raccomandato qui, a fin di poter essere in grado di giovargli il più presto possibile.
In questa attesa, distintamente la ossequio

Devotissimo
G Chiaramonte Bordonaro[559]

L'esito positivo della vicenda si rileva da una lettera di Gaetano La Corte Cailler a Venturi:

Palermo, 30 Gennajo 1909

Illustre Prof. Venturi,

Mentre lo Artioli mi scriveva che Lei, con bontà d'animo infinita, aveva raccomandato il mio nome a questo Senatore Chiaramonte Bordonaro, il Senatore stesso mi faceva tenere un sussidio, del suo, di lire trecento. E quindi io debbo a Lei, egregio Professore, questo aiuto insperato che mi giunge in un momento di suprema angoscia, di sconforto grandissimo! A Lei quindi la mia perenne gratitudine.

Fig. 196. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna con il Bambino*. Sarteano, San Martino

So che anche lo Artioli si occupa con effetto di me, e l'Ozzola mi ha inviato un articolo inserito nel Giornale d'Italia, propugnando una decente occupazione per me. E avanzai una supplica al Re, chiedendo un impiego in un qualsiasi Museo, ed attendo… La prego di interessare di questo pure il Comm. Corrado Ricci, il quale mi onorò della Sua stima anche lui! È la posizione stabile ch'io chiedo per la mia famiglia, né in Messina potrei più vivere, in Messina dove i dolori mi sarebbero eterni, perché sempre avrei presente allo sguardo lo sfacelo miserando di una bella e ridente città, d'una città che aveva una storia, ad illustrar la quale io avevo dedicato la vita mia! Soltanto, oh forse la nostalgia mi farà mutar pensiero: per ora ho bisogno di star lontano, almeno a Palermo, dove c'è tanto di vita messinese da confortarmi in parte!
Rinnovo gli attestati della mia riconoscenza, i miei ossequi al Dr Lionello, e mi creda sempre

Obb.imo suo

559. Archivio Venturi, Scuola Normale Superiore, Carteggio, VT C4 b11, 2.

Gaet La Corte Cailler
Vicolo Giovenchi 18
Palermo[560]

Il diario di La Corte Cailler non manca di ripercorrere, passo dopo passo, i tristi movimenti di quei giorni.[561] Toccherà a Voss redigere uno schizzo di storia artistica messinese, per informare il lettore tedesco di quanto rischia di essere perduto dopo il terremoto.[562] Se invece si vuole cedere all'ironia caustica di chi vorrà diventare una sorta di Dickens siciliano, si può ricorrere al motto di spirito riportato nei *Ricordi* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, pronunciato dal padre dello scrittore: i profughi messinesi, ricoverati anche nei palchi dei teatri di Palermo, «hanno il desiderio di rimpiazzare i morti» facendo l'amore.[563] Quando è Frizzoni a scrivere a Bordonaro, è sempre per proporre un acquisto; stavolta si tratta di un *Paesaggio* attribuito a Claude Lorrain:

Rodi – Fiesso – Gottardo – Svizzera

26 Luglio 1909

Illustrissimo Signore

Voglia scusarmi, se io contrariamente alle sue istruzioni vengo a tentarla una seconda volta per un acquisto. Non l'avrei fatto se non credessi, che nella sua ricca Galleria manchi tuttora un'opera di un paesista insigne, Claudio di Lorena, noto interprete degl'incanti per cui va celebrata la Campagna Romana.
Se gliene presento uno in effigie nell'unita fotografia spero pertanto non vorrà essere in collera meco.
S'Ella credesse poi di potergli fare posto nella sua Galleria sarei nel caso di significarle che è acquistabile al prezzo modico (netto di spese) di cinquecento lire.
Lo tengo a Milano per parte di un amico, dal quale sono autorizzato a cederlo al prezzo indicato eventualmente. È dipinto a olio sulla tela e misura all'incirca centim. 80 in larghezza per 50 altezza.
S'Ella è amante di simil genere di pittura credo il quadro non avrebbe a spiacerle. Se lo desidera m'incaricherò io della spedizione, – altrimenti confido vorrà avere la compiacenza di rimandarmi la fotografia in questo luogo di frescura estiva, – che quest'anno per verità non sembrerebbe tanto necessario, visto le frequenti pioggie e abbassamenti di temperatura conseguenti.

560. Ivi, Carteggio, VT L1 b08, 2.
561. G. La Corte Callier, *Il mio diario. 1907-1918*, a cura di G. Molonia, III, Messina, G. B. M., 2002, pp. 1063-1073.
562. H. Voss, *Die Zerstörung Messinas*, «Der Cicerone», I, 1909, pp. 9-11.
563. G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti* (1961), Milano, Feltrinelli, 2015, p. 32.

Fig. 197. Giovanni Antonio Bazzi, detto Sodoma, *Sacra Famiglia*. Roma, Galleria Borghese

> Frattanto augurandomi che la presente La trovi in buona salute mi è caro cogliere l'occasione per porgerle i miei ossequi e dichiarazioni di V. S. I.
>
> Ser suo
> Gustavo Frizzoni[564]

Non conosciamo la risposta, ma una scritta sul retro della lettera ci assicura che la trattativa non andò a buon fine: «Vista a 31 Luglio negato assenso ringraziando e restituendo la fotografia». Per Frizzoni e Berenson, erano tempi problematici: quando la legge Rava entra in vigore, i funzionari governativi vincolano alcune opere ai Tatti e Frizzoni incontra serie difficoltà quando vuole esportare dei dipinti per venderli a John J. Johnson. L'ultima fotografia di un'opera in vendita è un «quadretto di Casa Pajno» (fig. 200) attribuito all'altisonante Jan van Eyck, ma Bordonaro sa che «James Weale la ritiene una antica copia». Questa Madonna con il Bambino è una replica come ricorda Bordonaro nel retro di una foto Brogi della Maddalena di Piero di Cosimo (fig. 201): «Comprato Lire 38 mila dallo Stato nel 1908».

Lasciatosi alle spalle il mondo del mercato, al senatore non mancano però le energie per ritornare a Firenze (fig. 202). Nell'ottobre del 1909, agli Uffizi, scrive nel retro di una foto di un suo dipinto, con una *Strage degli innocenti* (tav. LXIV).

> Firenze 29 Ottobre 1909 – Nella Galleria degli Uffizi esiste un Solimena (Diana al bagno) che ha parecchi punti di somiglianza così per colore come per disegno (acconciatura capelli della donna, maniera di piegarsi ecc., col mio quadro della Strage degli innocenti. Però i fondi mi sembrano più scuri.

Nella stessa foto, prima di avere negli occhi questo confronto, Bordonaro aveva scritto:

> N° 228. Ritengo che il quadro sia di Giacomo Locatelli dopo confronti fatti con quello di Galleria Barberini a Roma – A. Venturi lo ritiene di artista di assai maggior levatura.[565]

564. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 53.
565. APCB, biblioteca, nicchia «Fototeca».

I due *pendants* erano stati acquistati da Bordonaro a Pisa nel 1891, e oggi uno dei due si trova in una collezione privata romana. Proprio grazie agli studi di Voss, si sono rivelate opere alte di Michele Rocca, pittore parmigiano ma di formazione romana, attento alle svolte di libertà che venivano dal Settecento napoletano dei Solimena e dei Giaquinto.[566] Passano un paio d'anni. L'ultimo carteggio ritrovato è del 1911, ma di questo corrispondente, che si firma A. Bremont, non so niente. Bisogna forse solo addentrarsi nel suo mondo, dove curiosità e ricercatezza si compenetrano piacevolmente:

> Signor Barone, permetta che per iscritto io La ringrazî per la squisita cortesia con cui Ella mi ha ricevuto e mi ha permesso di visitare la sua bella collezione. Tutto ciò che ho visto mi ha vivamente interessato, lasciandomi il vivo desiderio di tornare una mattina alla Sua Villa. *I look forward to it*.
> Ho scritto a Mrs. Joseph Whitaker. Ed ora mi sovviene essermi stato detto a Parigi che esiste a Palermo un ritratto (inedito) a olio della Regina Maria Antonietta, ritratto mediocre come pittura, ma assai curioso perché rappresenta la Regina seduta a una spinetta. Vuole Ella ajutarmi a rintracciare anche questo documento d'iconografia? Ne ha Ella mai inteso parlare, ed è possibile che il ritratto esista al Palazzo Reale fra gli oggetti di provenienza di Maria Carolina? oppure al Museo, dove io non ho saputo identificarlo?
> Le chieggo scusa per tanta importunità. Ne è responsabile quella stessa cortesia di cui già Le ho reso grazie e per la quale me Le professo, Signor Barone
>
> Suo obbligatissimo
> A. Bremont
>
> Ho imparato l'Italiano „*from the lessons of the heart*" quando ero giovane e per vanità oso scriverLe nella sua lingua. „*Sit venia verbis*"
>
> 31/3/11

Nel rispondere, Bordonaro offre uno spaccato dei modi di visita della Palazzina Cinese a inizio Novecento, quando mance ai custodi e accessibilità in carrozza dovevano rappresentare consuetudini, rimaste inalterate almeno fino al *Viaggio in Italia* di Rossellini. La bozza, piena di correzioni poco significative, contiene anche un invito a rivedere la collezione, stavolta proponendo i disegni italiani come cavallo di battaglia.

> Palermo 1 aprile 1911

566. H. Voss, *Michele Rocca, ein vergessener Italienischer Rokoko-maler*, «Zeitschrift für bildende Kunst», lvi, 1921, pp. 69-75: 74-75. È uno degli otto dipinti della collezione Bordonaro che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, fra il 7 e l'8 maggio 1974 (cit. nota 101). L'opera è attestata in una collezione privata romana in G. Sestieri, *Michele Rocca e la pittura rococò a Roma*, Edizioni Antiche Lacche, 2004, p. 261.

La ringrazio subitamente della cortese lettera e delle[567] che lusinghiere espressioni a me rivolte, che considero siccome[568] manifestazione del di lei animo nobile e benevolo. Sento che ha già scritto alla Signora Whitaker e sono sicuro che essa provvederà volentieri ad arricchire[569] l'iconografia di Maria Antonietta. In quanto alla ricerca del ritratto[570] cui Ella accenna, nessuna notizia[571] posso fornire non avendone mai inteso a parlare; però non è[572] improbabile che esso si trovi[573] nella Casina della Real Favorita, già residenza di Maria Carolina ed ove trovansi ancora conservati mobili ed oggetti accessori dell'epoca.
L'accesso a detta Casina è facile in carrozza e la visita[574] si può agevolmente compiere mercé modesta mancia al custode.
Sarò ben fortunato di rivederla a casa mia per mostrarle i saputi[575] disegni di Antichi Maestri italiani, e per ora permetta che mi[576] compiaccia solo della perfetta conoscenza che[577] possiede della lingua italiana[578], onde Ella lungi dal[579] implorare venia da alunno, ha[580] invece diritto ad ammirazione.

Sempre nel suo perfetto italiano, Bremont replica il giorno stesso e chiarisce il «qui pro quo» iconografico sul ritratto di Maria Antonietta:

1° Aprile 11

Signor Barone
La sua lettera mi onora e ne Le sono grato. Salvo suo avviso in contrario, vorrei tornare a farLe visita Martedì mattina. Non s'incomodi a rispondermi, se il giorno e l'ora delle 10 ½ non La disturbano.
Oggi al Museo ho veduto nella Sala del Serpotta un cattivo ritratto della Regina Maria Carolina alla Spinetta e suppongo vi sia un qui pro quo con quello supposto di Maria Antonietta. I custodi del Museo non hanno saputo „edificarmi„ in proposito. Ho pure visto un altro ritratto della medesima Sovrana che riproduce posa, costume e colori del celebre dipinto di Madame Vigée Lebrun a Versailles noto come „le portrait de Madam déficit". Le due sorelle

567. Cancellato, a penna: «nella quale più».
568. Cancellato, a penna: «sono la».
569. Cancellato, a penna: «[che] da [essa] riceverà notevole ajuto per allo sviluppo della».
570. Cancellato, a penna: «di».
571. Cancellato, a penna: «contributo d'indagine».
572. Cancellato, a penna: «sarebbe di»
573. Cancellato, a penna: [trov]asse».
574. Cancellato, a penna: «della».
575. Cancellato, a penna: «dei».
576. Cancellato, a penna: «io».
577. Cancellato, a penna: «che».
578. Cancellato, a penna: «siccome fa fede».
579. Cancellato, a penna: «non deve».
580. Cancellato, a penna: «ma».

Illustrissimo Signore,
Quando ebbi, nel mese di Ottobre dell'anno passato, la fortuna di visitare la Sua interessantissima collezione di opere d'arte, che Ella gentilmente m'ha voluto far vedere, mi fermai nella gran sala davanti al quadro rappresentante la Deposizione di Gesù attribuita ad Holbein il Vecchio e comprata a suo tempo a Basilea. Allora io le dissi che per i miei studi sull'antica pittura tedesca la pittura in questione mi sembrava importantissima e che me ne sarebbe certamente occupata.

Difatti, dopo Palermo, l'idea di identificare quella Deposizione non mi ha lasciato ma è soltanto in questi giorni che riuscii a trovare una replica, molto più debole e certamente posteriore, posseduta da un signore inglese che, avendo riconosciuto il quadro una copia mal fatta lo crede copiato da un'originale di Holbein

Fig. 198. La lettera di Hermann Voss dell'8 novembre 1907

dovevano somigliarsi: l'una avrebbe potuto essere come fisionomia il fratello dell'altra!
Al museo ho avuto oggi a *joy forever, a sensation in life*, davanti all'adorabile Madonna d'Antonello trasferita da Messina a Palermo. Comprendo ora quanto e come i critici deplorano la supposta perdita di quel capolavoro. „Nolebant consolari". Vorrei sapere mettere per iscritto tutto ciò che quell'immagine dice alla mia ammirazione. Purtroppo la perfezione non è di questo mondo, e un ristauro male avviato fa qualche torto alla parte inferiore della tavola.
Attendo „ansiosamente" una risposta di Mrs. Joseph Whitaker, il segnalato favore d'una risposta.
Desidero assai vedere i disegni Italiani che fanno parte della ricca sua collezione. Mi permetta di citarle la seguente appropriata sentenza:
„*unless you speak with enthusiasm of the things you really like and care for, what you say about them is not worth forgetting*".

Di Lei, Signor Barone,

obbligatissimo

A. Bremont

Alla Villa Tasca oggi ho avuto
una visione di vegetazione tropicale: "même il est sur terre des endroits si beaux qu'on voudrait les embrasser„.

La Sala del Serpotta del Museo Nazionale di Palermo era la prima consacrazione che si riservava al grande stuccatore, in un allestimento che riuniva frammenti provenienti in gran parte dalla chiesa delle Stimmate di San Francesco, demolita per far posto al Teatro Massimo. Salinas e il principe di Scalea si erano preoccupati di ricoverare le sculture già nel 1890. Proprio nel 1911, due vecchie conoscenze del senatore, come Basile e Lentini, curavano la pubblicazione di un volume con tavole sciolte dedicato agli stucchi di Serpotta – era l'inizio di una fortuna critica che arriva fino ai nostri giorni. Ma Bremont si concentra sui ritratti: quello «cattivo» di Maria Carolina è oggi esposto a Palazzo dei Normanni e la copia del *Ritratto di Maria Antonietta* di Elisabeth Vigée-Le Brun non può entusiarmarlo. Invece, grandi emozioni riserva la «adorabile Madonna d'Antonello

Fig. 199. Vincenzo Civerchio e Francesco Napoletano, *San Nicola da Tolentino con i Santi Sebastiano e Rocco* (*Polittico di San Nicola da Tolentino*). Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

trasferita da Messina a Palermo», nonostante i danni subiti per via del terremoto che demolisce il convento di Santa Maria *extra moenia* dove si conservava il polittico di San Gregorio. Bremont rivede quindi il senatore e, in partenza da Palermo, invia un'altra lettera dal Grand Hotel di Villa Igiea, da datare al 9 aprile, come dichiara il timbro postale apposto sulla busta:

Sabato sera

Signor Barone
parto per i Templi, per Girgenti, Siracusa e Taormina – parto con una provvista d'entusiasmo *stored away* fin da quando feci questo stesso giro in gioventù. Credo che la Sicilia sia uno dei rari paesi cui non è pericoloso il rivisitare a grande intervallo di tempo, quando l'individuo si è modificato e lo scenario rimane immutato.
Appena qui di ritorno, fra una settimana, Le chiederò di volermi ricevere un'altra volta. Sarà per me un vero onore, un gran piacere.

Suo devotissimo
A. Bremont

La Signora Whitaker ha avuto la somma cortesia d'invitarmi a farle visita. *She is a most charming, intellectual and cultured Lady.*

Probabilmente era vero: conversare con Tina Scalia, moglie di Joseph «Pip» Whitaker, doveva sortire un certo effetto. Con le sue memorie familiari sull'alta società inglese e gli esuli siciliani del Quarantotto, pubblicate tre anni prima, la scrittrice avrebbe conquistato un posto di primo piano nel mondo delle lettere, fra Sicilia e Inghilterra. Ma fra le scoperte siciliane di Bremont una necessita di attenzioni particolari:

27.4.11

Signor Barone
dopo aver corso troppo rapidamente la Sicilia non mi è riuscito trattenermi di nuovo a Palermo. Ciò che più mi rincrebbe fu d'aver mancato l'occasione di tornare a far visita a Lei, la cui squisita cortesia e il cui culto delle cose d'arte mi piacquero tanto. Una ricerca storica per la quale attendevo da Napoli il permesso mi ha costretto a modificare il mio itinerario. "*I love [?] away da Taormina, the spot on earth nearer to perfection*"…
Ho bisogno d'un „lume" da lei. A Polizzi, nella Chiesa S.ta Maria di Gesù, ho contemplato un mirabile trittico Fiammingo molto più importante, a mio avviso, di quello del Gabinetto Malvagna. Il Curato di quella Chiesa ex-conventuale è un degnissimo Ecclesiastico che non è critico d'arte e non ha saputo "edificarmi" sulla storia del dipinto stesso. Egli mi ha detto però che un certo Signor Borgese, tempo addietro, pubblicò una monografia in proposito: ma non mi fu dato procurarmene copia, né appurarne data, editore etc. Nemmeno mi fu possibile trovare una fotografia del quadro stesso. Ho scritto ai diversi specialisti di simili riproduzioni, senza frutto.

Di grazia, mi può Ella istruire e dirmi dove troverei i ragguagli che cerco? Forse la sua biblioteca contiene tutte queste indicazioni, e certo la sua liberalità non si avrà a male che io vi ricorra.
Ho letto con piacere il IV° volume del Maurel, Calabre e Sicile (1911) e ciò che vi è scritto della collezione Bordonaro mi ha interessato specialmente. Però mi sembra "*far fetched*" il volere rannodare la genesi di quella bellissima collezione alla „*fréquentation au XV siècle entre Siciliens et Flamands*", invece di constatare che il gusto e la coltura e il discernimento di Lei hanno il merito della scelta. Nello stess'ordine d'idee l'autore sembra ignorare che il trittico Malvagna fu riportato da Bruxelles a Palermo sullo scorcio del secolo XVIII°. Ma il libro del Maurel ha pagine geniali ed evocazioni antiche che sono *in keeping* col carattere dell'ammirabile Sicilia. Ho pure letto „la Sicile" di Segard (1909) di stile più sobrio, con un ottimo capitolo sul Serpotta.
Né l'uno né l'altro autore accennano a Polizzi „Generosa" – ciò mi sorprende.
Ho perso ogni speranza di vedere per ora la miniatura di provenienza Baucina. Ho intervistato qui l'Antiquario Canessa che mi ha detto aver venduto quel prezioso ritratto a M. J. P. Morgan a New-York e non averne conservato la fotografia. Per contro, ho appreso che il Conte de Marzi, il quale possiede una grande collezione di porcellane, ha un busto (Sèvres) di Maria Antonietta (provenienza del Duca di S. Martino). Ora questo Conte de Marzi si trova attualmente a Palermo! Dunque „*no chance*".
Le ripeto, Signor Barone, l'espressione sincera della mia gratitudine e il desiderio che mi resta di tornare a farle visita l'anno venturo. Se mai posso servirLa, mi comandi: passerò ancora alcune settimane in Italia e l'indirizzo qui sopra mi raggiungerà dove io sia. Voglia considerarmi quale suo devotissimo ed obbligato

A. Bremont

Dei Chiaramonti, di cui Ella porta l'illustre nome, ho incontrato in Sicilia parecchi castelli. Non ebbi occasione di domandare a Lei alcuni schiarimenti su quel magnifico soffitto tra Bizantino e Saraceno allo "Steri" in Piazza Marina. Vi ho veduto il pedigree dell'incipiente arte Sicula.

Per i lettori francesi, André Maurel aveva preso il posto di René Bazin, un altro giornalista e scrittore che attorno al 1890 aveva pubblicato dei *croquis* sulla Sicilia e il Sud Italia.[581] Per interpretare Palermo, si usa ora soprattutto la chiave di lettura della stratificazione di culture, che finisce per essere valida anche per raccontare la collezione Bordonaro. Ma in queste pagine, abbondano le invenzioni, non solo sulla presunta discendenza dai Chiaramonte:

*Il y eut, au XV^e^, au XVI^e^ siècle, une fréquentation entre Siciliens et Flamands, qui ne peut s'être limitée à des achats de tableaux ou de marchandises. Les idées voyagent toujours avec ceux-ci. Où sont-elles, les idées flamandes, en Sicile ? Le voyageur n'a pas le loisir de les chercher. Il ne*

581. R. Bazin, *Sicilia e Italia del sud*, a cura di A.-C. Faitrop-Porta, Caltanissetta, Lussografica, 2019.

Fig. 200. Copia da Jan van Eyck, *Madonna con il Bambino*. Palermo, già collezione Pajno

*peut que constater des faits qu'il soumet aux historiens et aux sociologues. Or, parmi ces* faits, *il en est un que ne signale aucun guide, la collection Chiaramonte-Bordonaro. Le comte Bordonaro est l'héritier des Chiaramonti, vieille famille féodale de Sicile qui se signala dans la lutte entre les Anjou et Aragon, et dont le palais, piazza Marina, est aujourd'hui de tribunal. La galerie Bordonaro est une des plus riches que l'on puisse voir en œuvres flamandes. Peut-être quelques-unes sont-elles d'attribution douteuse ; je n'en sais rien et ne m'en soucie guère. Il me suffit que leur qualité flamande les ait fait recevoir ici, au temps où l'Italie regorgeait de tableaux. Il y avait attirance, facilité peut-être, en tout cas contact assez fréquent et pressant pour exciter l'envie des Siciliens. Ce ne peut être la toquade d'un amateur, lequel avait d'autres soucis en ces temps où la lutte politique était si âpre, qui a réuni ces Téniers et ces Rubens dans l'antique Panorme. Lorsque les siècles à venir trouveront à New-York les plus belles œuvres de nos peintres actuels, ils ne se contenteront pas de remarquer que les marchands français vendaient en Amérique. Les historiens penseront que le goût de l'art français s'accompagnait d'une curiosité française générale, et que, avec ces toiles, bien des idées ont dû traverser l'océan, parce que ceux qui s'en éprirent de ce côté de l'Atlantique ne s'en retournèrent pas avec ce seul bagage. Ce beau Rubens si gras, si lumineux, n'a pas pu déposer sur ces rives cette conception bergeresque de la* Fuite en Égypte *sans choquer des sentiments – qu'il ne choque point ; on est donc habitué à ce heurt des idées. Il en est de même pour* Jésus parmi les Docteurs, *auquel le réalisme d'aucun Florentin ne peur se comparer. La précision, la dureté, la stricte ressemblance, sans idéal cherché, de cet Holbein et de ce Gérard David, devaient fatalement rencontrer une opposition auprès de ces hommes enseignés par l'antique, l'arabe et le byzantin ? Ils les trouvèrent au contraire enthousiastes. C'est donc qu'ils étaient familiers avec cette conception de la vie. Et si je rencontre manifestement dans ce Rubens, dans ce Jean van Balen, l'*Adoration des Mages, *un souvenir des plus riches Vénitiens, c'est une épreuve de plus du frottement que je constate. Quel effet devait faire ce Breughel, d'une joie si épaisse, si pleine d'ivresse, sur ce peuple sobre et fin ! Que devait-on comprendre à ces hommes habillés de tonneaux, armés de broches et de soufflets, à ces femmes montrant leur derrière, à ces hommes se soulageant dans les marmites ! Et l'*Adoration *de Cornelis Enghelbrechten, avec la Vierge mutine de l'Annonciation et le sein en ballon de la Vierge mère, devait les épouvanter. Ils les aimèrent pourtant. Bien*

*plus, ils appelèrent des Flamands pour décorer leur palais : les élégances du* Triomphe de la Mort, *de Pise, se transformèrent en l'abomination du palais Sclafani.*
*La collection Bordonaro contient, outre ces édifiants œuvres, un ensemble important d'œuvres italiennnes, siciliennes principalement. Guardi, Guerchin, Ottaviano Nelli y figurent honorablement, sans parler des tableaux d'atelier dénommés vaguement école florentine, ou même, ce qui n'est pas compromettant, ombriens-lombards, comme cette* Descente de croix *qui ne ressemble pas plus à un Luini qu'à un Pérugin, s'il est vigoureux et d'un art excellent. Pietro Novelli, dit le Monrealese, Jacopo del Sellaio, Solimena, se présentent avec leurs meilleurs toiles, ce dernier surtout, dont le* Massacre des Innocents *possède une fougue et une vérité que Dominiquin êut aimées. Les Ribeiras avaient chassé de Naples ce pauvre Zampieri ; malgré eux, ses leçons restèrent. Peut-être mieux que dans les églises et au musée, pouvons-nous voir dans la collection Bordonaro ce que fut l'école de Sicile. Et peut-être lui serons-nous, après cette visite, plus indulgents. Le Lombard Civerchio avec sa grande toile expressive, si précieuse pour l'histoire, fait même triste figure auprès de* la Vierge et l'Enfant *de Novelli. Et* l'Adoration *de Sellaio ne laisse pas de rivaliser avec la* Madone *florentine qu'elle côtoie. Il ne faut jamais, en art surtout, se hâter d'être sévère. Il vaut mieux s'efforcer de comprendre le pourquoi des choses, expliquer que dédaigner, pardonner que condamner. En Sicile, l'affaissement que l'on déplore se voit trop dans les œuvres indigènes : le régime politique étouffait tout génie. Il n'étouffait pas toute aspiration cependant. Le* Tryptique Malvagna, *le* Triomphe de la Mort *et la collection Bordonaro nous disent que le feu couvait toujours. Incapable de briller par ses propres forces, il savait pourtant s'enflammer encore. La Sicile ne pouvait plus créer ; elle avait encore le pouvoir de comprendre les œuvres les plus étrangères à son instinct, et de les aimer.*[582]

Fig. 201. Piero di Cosimo, *Santa Maria Maddalena*. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini

Ecco che un approccio disincantato si accosta all'universo di Bordonaro, senza tenere in alta considerazione le sue pratiche. Che importa, se l'attribuzione di un Teniers o di un Rubens non è certa? Quello che conta, semmai, per Maurel è poter immaginare un comune sentire fra siciliani e fiamminghi, e spendere analogie con la situazione attuale, dove i mercanti francesi di arte contemporanea trovano sponda oltreoceano, a New York. Ma

582. A. Maurel, *Petites villes d'Italie. Calabre-Sicile*, IV, Paris, Hachette, 1909, pp. 218-222.

riconoscere questi processi spetta agli storici dei secoli futuri: così si prosegue a costruire un teorema dove la collezione Bordonaro serve, più delle chiese o dei musei, a studiare la scuola siciliana. Basta paragonare un Pietro Novelli – si tratta in realtà della *Madonna con il Bambino* attribuita a Van Dyck (tav. IX) – con il Civerchio, per evincere che i lombardi possono anche arretrare di qualche posizione.

D'altronde ormai non passa anno senza che esca un nuovo libro sulla Sicilia, anche grazie alle possibilità offerte dalle riproduzioni di fotografie a basso costo e a un'industria editoriale che stimola curiosità nel pubblico còlto, in cerca di emozioni e stereotipi. Così Bremont avrebbe potuto avere, fra i suoi *livres de chevet*, anche *Sicily in shadow and in sun*, di Maud Howe, tutto giocato sulle conversazioni fra principi e viaggiatori inglesi, o, se avesse viaggiato qualche anno più tardi, le *Impressions de Sicile* della principessa Marie Wolkonsky, un volume dove la ricchezza delle illustrazioni raggiunge un vertice.[583] Quel che conta di più è però l'entusiasmo del viaggiatore nel riconoscere capolavori nascosti in piccole chiese, come accade a Bremont quando entra nella chiesa madre di Polizzi Generosa e trova un polittico fiammingo probabilmente sconosciuto a Bordonaro. La riscoperta del trittico era merito in effetti di un ingegnere, Antonio Borgese – forse legato a Giovanni Antonio, che passerà alla storia per il romanzo *Rubé* – che aveva pubblicato nel 1878 un breve opuscolo, rimasto però parecchio inosservato. Se fosse entrato in possesso di una riproduzione, Bordonaro avrebbe strabuzzato gli occhi: la qualità dell'opera lo avrebbe immediatamente colpito, e convinto che occorreva fare qualcosa per assicurare una notorietà al polittico.[584]

a 28 Aprile 1911
Scritto a Bremont promettendo di dargli le notizie chieste riguardo al trittico fiammingo di Polizzi riserbandomi rispondere sua lettera 27 aprile da Napoli.

29.4.11

Signor Barone
grazie, grazie per la sua risposta e per la premura con cui Ella consente a procurarmi notizie sul trittico di Polizzi. Le ne sono assai obbligato, perché quel quadro mi interessa *and puzzles me*. Siccome non vorrei esporre le informazioni che Ella mi favorirà al rischio d'andare

583. M. Howe, *Sicily in shadow and in sun*, London, Stanley Paul, 1911. M. Wolkonsky, *Impressions de Sicile*, Paris, Hachette, 1914.

584. L'attribuzione del trittico di Polizzi al «Maître au Feuillage Brodé», proposta nel 1972, si è ormai assestata negli studi; da ultimo: C. Périer-D'Ieteren, *Le Maître au Feuillage Brodé et les pratiques d'atelier – Du panneau de* La Vierge à l'Enfant *de Philadelphie au* Rétable de la Vierge à l'Enfant *de Polizzi Generosa*, in *Le Maître au Feuillage Brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV$^{e}$ siècle*, atti del colloquio (Lille, Palais des Beaux-Arts, 23-24 giugno 2005), a cura di F. Gombert, D. Martens, Lille, Librairie des Musèes, 2007, pp. 121-134.

smarrite fra un Hôtel e l'altro, così mi propongo di indicarle con una mia prossima il mio ulteriore indirizzo e fino a che Ella non abbia un altra mia non deve incomodarsi a scrivermi.
Partirò da Napoli Mercoledì prossimo non sò ancora per quale città dell'alta Italia.
La frase finale d'un interessante volumetto Inglese sulla Sicilia, che ho finito or ora di leggere, è la seguente: „*the true Sicilian Signore is the perfect type of a gentlman*". Questo in Lei ha conosciuto il suo devotissimo

A. Bremont[585]

Gli scambi continuano da Milano. Bremont è passato da Firenze, dove ha visitato una mostra che si rivela però estremamente deludente:

Hôtel Manin _ Milano
6 – 5. 11
Signor Barone, l'indirizzo qui sopra mi troverà fino a mezzo Giugno e qui mi farà gran piacere ricevere sue nuove – e quelle del trittico di Polizzi – per le quali di nuovo anticipatamente Le rendo grazie.
A Firenze mi sono fermato per vedere "il ritratto". Io amo l'Italia e mi vanto di conoscerne bene le manifestazioni artistiche. Però non sono mai stato *désappointé* come questa volta e non arrivo a comprendere come e perché una simile faraggine di cattivi dipinti sia stata riunita in quell'ammirabile quadro che è il Palazzo Vecchio. Ad eccezione di sei o sette ritratti veramente importanti, tutto il resto, a chi ben l'estima, è *rubbish and padding*. Eppure i Fiorentini sanno che cosa siano *the genuine things*. Per rifarmi l'occhio, mi sono tuffato negli Uffizi o a Pitti ove tutto è meraviglia.
Signor Barone, perdoni *the forwardness* di queste mie lettere. La sua squisita cortesia m'incoraggia, ed io ne Le sono obbligatissimo

A Bremont

Per celebrare i cinquant'anni dell'Unità d'Italia, si era infatti stabilito di riunire a Palazzo Vecchio più di settecento ritratti, seguendo un arco temporale che prendeva le mosse dalla Firenze medicea e culminava nel 1861. Oltre al solito Venturi, per organizzare la *Mostra del Ritratto*, si era soprattutto distinto uno scrittore che da qualche anno si sta affermando anche nella scena artistica, Ugo Ojetti.[586] Le distanze, rispetto alla generazione di Bordonaro, si possono misurare leggendo la risposta del senatore a Bremont:

585. Tutta la corrispondenza ritrovata fra Bordonaro e Bremont si conserva in APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 51. A. Borgese, *Su di un antico trittico esistente in Polizzi-Generosa*, Palermo, Bizzarrilli, 1878.

586. L'esposizione è ricostruibile a partire da T. Casini, *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, in *«Conosco un ottimo storico dell'arte…». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 407-413.

Fig. 202. Una veduta di Firenze dal Monte alle Croci

Palermo 9 Maggio 1911

Sig. A. Bremont
Hôtel Manin
Milano

La cortese di lei lettera del 29 Aprile da Napoli e del 6 corrente mi pervennero regolarmente e son dolente di non essere ancora in grado di apprestarle le desiderate notizie storiche e artistiche del trittico di Polizzi. Ho rintracciato l'autore dell'opuscolo che Ella cita, che è un vecchio ingegnere in ritiro, col quale non ho potuto comunicare, essendo egli in questo momento infermo. Non dispero pertanto, fidando sulla promessa di un mio amico, di venir a capo di qualche cosa di concreto fra qualche giorno.
Il di lei giudizio sulla esposizione del Ritratto a Firenze, collima con quello dei critici d'arte spassionati e indipendenti, onde non mi sorprende la disillusione subita. La mostra pare si sostiene per i pochi ritratti di scuola straniera, di maestro eccezionale e più per il fascino dello ambiente che li contiene.
Voglia intanto gradire i miei ringraziamenti per le cortesi espressioni a me rivolte e tenermi.

Intanto il senatore ha scritto a Borgese, che gli risponde qualche giorno dopo, dicendo che si affretterà a informare suo fratello della richiesta. La corrispondenza continua, e Borgese ritrova l'opuscolo e la fotografia qualche giorno dopo:

Palermo 23 maggio 1911
Piazza Stazione Centrale 9

Illustrissimo Signor Barone

Ho ricevuto la gentilissima sua lettera del 20 corrente mese, ad ora ho il piacere di mandarle la Relazione sul trittico di Polizzi, ed una fotografia, formato cartolina illustrata, dello stesso, fattimi tenere, stamattina, dal mio fratello.
Voglio sperare che la Signoria Vostra Illustrissima possa trovare nella relazione suddetta, quanto le occorre per soddisfare la richiesta del critico d'arte straniero.
La piccola fotografia che le mando, dà un'idea assai sommaria del lavoro; né quella grande, fatta nel 1878, è riuscita bene; soltanto, essendo più grande, rende più visibili alcuni pochi dettagli.
Pare che le fotografie in cartolina illustrate, si siano esaurite, e non se ne trovino più in commercio, e questa che unisco è la sola di cui poteva disporre il mio fratello.
Delle fotografie grandi non se ne trova più alcuna.
Sul proposito, Ella potrà sapere dal R. Segretario della Commissione per la conservazione dei monumenti Commendator Salinas, che è informato meglio di me, come cinque o sei anni addietro, venne in Sicilia un professore, non ricordo se tedesco od olandese, il quale per di lui mezzo fu raccomandato al mio fratello in Polizzi; ove egli si recava per vedere il quadro, seguito dal fotografo Incorpora che doveva fotografarlo.
Un Consigliere municipale, persuase gli altri consiglieri di non fare scendere il quadro, dal sito ove ora; Incorpora disse che senza scenderlo non poteva fotografarlo, e quindi la fotografia non fù fatta.
Parlando di ciò il Commendator Salinas dissemi, che se ne sarebbe occupato col suo personale, la prima volta che si fosse recato a Polizzi; ma pare che ancora non ne abbia avuta l'occasione. Ora allo stato delle cose sarebbe veramente bene di avere un'ottima fotografia di quel capolavoro.
La ringrazio dei voti per il miglioramento della mia salute; però non mi sarà possibile d'intervenire alla riunione della Commissione indetta per il 26 di questo mese, e me ne dispiace, sia perché mi toglie l'opportunità di presto rivederla personalmente; sia pure, perché si ritratterà dei procedimenti per assicurare la conservazione del Trittico sopra cennato; per lo che crederei che fosse necessario un attento esame dello stato in cui si trova, e del muro ove è collocato; per assicurarsi se vi può lasciare ancora, o se fosse possibile di servirsi di altra parete della medesima chiesa; oppure provvedere trasportarlo in altra chiesa ove starebbe meglio, specialmente in quella così detta del Collegio.
Voglia gradire l'assicurazione dei più rispettosi ossequi

dal devotissimo
G Borgese

Bremont riceve quindi l'opuscolo e la fotografia. Dopo aver ringraziato il senatore e chiesto se può trattenere i materiali di lavoro, trasfersce al corrispondente le sue riflessioni, sempre redatte su carta intestata dell'hotel Manin di Milano:

31-5/11

Signor Barone, le fò scusa per il frontespizio della presente di cui non sono responsabile e Le rinnovo i ringraziamenti per le preziose informazioni che Ella mi ha voluto procurare e di cui, con la sua delli 28, mi permette di conservare lo stampato e la fotografia. Siccome il trittico di Polizzi suscitò in me un grand'interesse e una viva curiosità, così Ella ha soddisfatto l'uno e l'altra. A me ora di ricostruire, se posso, la critica d'un opera tanto importante. Lo scritto del Borgese mi fornisce dati storici indispensabili; che sul luogo stesso io non aveva saputo ottenere – in quanto agli apprezzamenti artistici mi è dato rilevare una volta di più il progresso enorme fatto dai critici da 30 anni in quà. Il Borgese procedeva per supposizioni ed idee preconcette non solo, ma pare ignorare che i Van Eyck hanno fatto scuola, e che le figure del loro capolavoro a Gand – l'Agnello mistico – furono per un secolo almeno *the standard types* di molti trittici religiosi dipinti da van der Weyden, van Ouwater, Thierry Bouts, van der Goes, Memling, G. David e Q. Metsys. L'Agnello mistico infatti stà alla scuola Fiamminga come gli affreschi di Masaccio all'Italiana, e da quella tavola deriva una serie d'opere ammirevoli "di scuola". Il sentimento religioso o drammatico o realistico varia, e queste varianti "chi ben le estima" danno la chiave della retta attribuzione. Ora il Borgese sbaglia di grosso cronologicamente e assegna al v. der Goes una data di circa cent'anni anteriore ai van Eyck; e perché vuole assolutamente che l'uno dei van Eyck sia il pittore di Polizzi, egli deprezza ingiustamente i dipinti del van der Goes, cominciando dalla famosa Natività dell'Opera di Santa Maria Nuova che ora si conserva agli Uffizi – ed a cui si ispirarono Ghirlandaio e il Credi. Io non posso slanciarmi ora in una discussione argomentata per ribattezzare il *rétable* di Polizzi, ma intendo "*work up the subject*" per alcuni mesi e poi tornare in Sicilia con documenti fotografici e là "*build up my arguments*" sotto il patrocinio di Lei. Questo le chieggio ancora: come và che la grande fotografia eseguita nel 1878, di cui il Borgese dà perfino le misure, non è reperibile? Ho cercato a Palermo, a Catania eppiù a Napoli ed i fotografi ne erano ignari. Io sostengo che se l'esistenza e la qualità dell'opera fossero "*widely known*", un pellegrinaggio "*select*" si organizzerebbe d'inverno per Polizzi Generosa! Questa mia osservazione, *prompted by personal knowledge & experience*, si applica del resto a parecchi *wayside sights* Siciliani quasi ignorati dal colto pubblico forestiero ed… Italiano. Per esempio! Il Duomo di Cefalù (fratello di quello di Caen), per esempio Santa Maria Maggiore a Nicosia. Io stesso non avevo mai "sospettato" l'esistenza d'un artista originale quanto il Serpotta…

Ella si rammenta le ricerche fatte per rintracciare la miniatura di Maria Antonietta di provenienza Baucina. Ebbene, ecco un esempio delle complicazioni che avviluppano il commercio antiquario. Il Canessa a Napoli mi disse aver venduto per franchi 100.000 quel prezioso e autenticissimo ritratto al P. Morgan. Ho fatto chiedere a quest'ultimo perché il medesimo

non figura nel suo catalogo delle miniature e la risposta è che "egli non l'ha comperato e non ne sa nulla"! – A proposito – ha seguito Ella sui fogli i prezzi enormi realizzati avantjeri e jeri a Parigi dalla collezione Decourcelle, composta tutta di opere (operette!) del secolo XVIII? Ed ha visto che a Londra (da Christie) un ritratto del Raeburn ha fatto il più alto prezzo che sia mai stato raggiunto da un ritratto all'incanto – quel Raeburn (Scozzese, contemporaneo del Lawrence) di cui i quadri fino a vent'anni fà erano pressoché dimenticati. La Borsa delle belle arti dipende più dalle manovre dei negozianti che dall'intelligenza estetica dei conoscenti. Ciò mi fa pensare con maggiore indulgenza commerciale al "Ritratto" in Palazzo Vecchio: quella mostra di cui Ella mi scrisse opportunamente che il fascino del maestoso ambiente che la contiene è il miglior vanto.

Che splendida ricostruzione è mai questa del Castello Sforzesco. Vi ho osservato attentamente la collezione di majoliche nella Sala delle guardie: gli esemplari Arabo-Siculi *do not come up* a quelli che ho imparato a conoscere alla Villa Carlotta.

La ringrazio, Signor Barone, e mi applaudo di averLe fatto chiedere il permesso di visitare la sua collezione, or sono due mesi. Tornerò a Palermo molto più volentieri, perché a Lei sono obbligatissimo.

A Bremont

Nella collezione "Ars Una" (Hachette) il Poggi, Direttore del Bargello, ha pubblicato ora "l'Italie du Sud", seguito all'Italie du Nord del Corrado Ricci, a sviluppo dell'Apollo di Reinach. Sono antologie utilissime dei capilavori d'arte Italiana.

Sono trascorsi trent'anni dal tempo dell'introvabile «scritto del Borgese», finalmente nelle mani di Bremont, e i «critici» hanno prodotto un «enorme progresso», nel campo dell'arte fiamminga. Il trittico di Polizzi viene quindi avvicinato al tempo di Hugo van der Goes, più che a quello di Van Eyck, ormai dichiarato insostenibile. Bremont cerca quindi una «miniatura di provenienza Baucina»; ma questo ritratto di Maria Antonietta oggi non si trova alla Morgan Library.[587] Ma il Settecento, all'altezza del 1911, è ancora un secolo dove nelle vendite e nelle mostre si registrano oscillazioni sostanziali – d'altronde, asserisce Bremont, «la Borsa delle belle arti dipende più dalle manovre dei negozianti che dall'intelligenza estetica dei conoscenti». E Bordonaro replica con la consueta cortesia:

Palermo 11 Giugno 1911

Mi fa piacere rilevare dalla pregiata del 31 maggio scorso che Ella abbia gradito la rimessa dell'opuscolo del Borgese e della cartolina fotografica che rimangono definitivamente presso Lei, quantunque da entrambi cotesti documenti poca luce potrà trarre per l'identificazione

587. Borsellino, *Adolfo Venturi direttore* cit. nota 427, p. 338. Il palermitano Antonio Biagio Licata, principe di Baucina e deputato al Parlamento, nel 1889 aveva acquistato a Roma due affreschi trecenteschi (oggi riconosciuti al «Maestro dell'Incoronazione di Urbino») e proposto a Venturi di donarne uno allo Stato italiano pur di poter trasportare l'altro a Palermo. Questo collezionista era anche proprietario di un libro d'ore effettivamente transitato nelle mani di John Pierpont Morgan nel 1907, attraverso la mediazione londinese dell'antiquario Canessa (oggi alla Morgan Library, inv. MS. M.312).

Fig. 203. Una foto di famiglia scattata il 12 dicembre 1903,
per le nozze d'oro di Giuseppe D'Alì e Rosalia Chiaramonte Bordonaro

del trittico di Polizzi. La fotografia grande, grande per modo di dire essendo, circa centimetri 18 x 9, fatta eseguire 33 [anni] fa dal Comune di Polizzi che ne fece dono a vari suoi colleghi ed autorità della Provincia, non si trova più, ed io ne ho conoscenza per averne veduto una copia mal dipinta presso il Commendator Salinas Direttore del Museo nostro. Ho approfittato della mia qualità di Presidente della Commissione pella conservazione dei Monumenti, per fare richiesta al Ministero a Roma perché voglia mandare un operatore per fotografare non solo il trittico di Polizzi, ma anche quello di Van der Weyden che trovasi in Caltagirone. Speriamo che l'invio non le faccia lungamente aspettare. Ho seguito anche io in qualche momento d'ozio intellettuale il movimento dei prezzi nella vendita Decourcelle alquanto gonfiata dal nome e dalle qualità del letterato che ne era il possessore. Ricordo che mi colpì il busto in terracotta di Pajou venduto franchi 195; un Ritratto di Latour (padre) 61/mila ed un disegno di Guardi fr 40/mila.
Grazie dell'avviso datomi della pubblicazione Ars una (Hachette) che ho commissionato al nostro libraio e grazie ancora delle impressioni comunicatemi sulle affinità fra taluni monumenti architettonici siciliani ed altri stranieri cosa che dovrebbe incoraggiare i dotti ad estendere gli studi sul campo inesplorato della Sicilia. Spero che quelle righe le pervengano ancora nel caso che abbia lasciato Milano, non fosse altro per significarle che sarò sempre lieto e disposto a servirla nella nuova visita che vorrà fare a Palermo.

Bordonaro era quindi diventato Presidente della Commissione per la conservazione dei monumenti; un incarico che sarà forse giunto grazie ai buoni uffici di Di Marzo. Ma di

questa sua attività, al momento, non ho trovato altre tracce, se non che nella seduta del 26 maggio 1911, si doveva discutere del trittico di Polizzi. La sua speranza è che «i dotti» possano «estendere gli studi sul campo inesplorato della Sicilia». E al tempo stesso, non dimentica di seguire le vendite; fra le opere che appartenevano allo scrittore Pierre Decourcelle (1856-1926), lo incuriosice anche l'*Autoritratto au jabot de dentelle* di Quentin De La Tour, che viene acquistato da Ernest Cognacq ed è oggi al Cognacq-Jay (inv. J.46.113).[588] Per chi si interessava alle profondità psicologiche dei pastelli settecenteschi, deve esser stato quindi di un certo gradimento vedere che anche i pittori contemporanei riuscivano a rappresentare le qualità interiori, anche quelle di un signore anziano, quale ormai era il senatore Bordonaro. Il suo ritratto è affidato alla perspicacia di Ettore De Maria Bergler, di certo il pittore palermitano che più di ogni altro ha guardato fuori dell'isola (tav. CXXXVII). La data non è chiara, ma dovremmo essere attorno al 1910. Fissati in uno sguardo gentile, forse malinconico, affiorano anche i segni dell'esistenza che abbiamo provato a ripercorrere. Bordonaro ha attraversato tempeste politiche, ha potuto dialogare con i maggiori esperti d'arte del suo tempo e ha costruito una collezione che gli amatori hanno potuto apprezzare. In una fotografia di famiglia (fig. 203), scattata nel giorno del festeggiamento delle nozze d'oro fra sua sorella Rosalia e l'affezionato cognato D'Alì, Bordonaro sembra più nervoso.[589] Ma forse è solo un'apparenza, è inserito pienamente in un contesto familiare che lo protegge dal mondo esterno. È leggermente più distinto dei suoi parenti, con cui di certo ha condiviso appena la passione per l'arte. Eppure, le scelte più importanti riguardo alla sua collezione sarebbero spettate proprio ai suoi discendenti.

588. Si tratta di una replica autografa del più celebre *Autoritratto* di Amiens del 1751, a figura intera T. Burollet, *Musées Cognacq-Jay. Musée du XVIII^e^ siècle de la Ville de Paris. Les collections. Pastels et dessins*, Paris, Paris musées, 2008, pp. 139-141.

589. La fotografia è già pubblicata in Platamone D'Alì, *Nacqui nella salina del Ronciglio* cit. nota 41.

Capitolo ottavo

# UN'EREDITÀ DIFFICILE

abriele Bordonaro muore il 3 giugno 1913, a Palermo. L'aula del Senato dedica al politico un momento di cordoglio, ma si va poco oltre la retorica ufficiale prevista in queste circostanze. Il presidente Giuseppe Manfredi ricorda che il collega rimase

> non inoperoso; assennato ed ascoltato nei suoi discorsi. In Palermo fu alacre e proficuo alle principali amministrazioni. Noi ricordiamo la sua sapiente parola sui bilanci dell'interno e dei lavori pubblici, sull'istituzione d'un commissario civile in Sicilia, sulla conservazione dei monumenti e su d'altri soggetti. Onore alla sua memoria. (*Bene*)[591]

Si è visto nelle pagine precedenti quanto ampio fosse diventato lo scollamento fra Bordonaro e la vita politica nazionale. Del resto, le posizioni del senatore erano il prodotto di una formazione aperta alle tendenze internazionali, ma con l'occhio sempre vigile alla situazione siciliana, e andavano spesso in controtendenza, anche rispetto al corso del suo partito, la Destra storica. La cultura politica che puntava a costruire uno Stato forte, sul modello delle altre grandi potenze europee, figlia naturale in ultima istanza del processo di unificazione cavouriano, aveva avuto fra le sue fila esponenti del calibro di Quintino Sella e di Bettino Ricasoli, e aveva trovato in un certo senso in politici dello schieramento opposto, come Francesco Crispi, dei degni prosecutori. Niente di più estraneo al cosmo mentale di Bordonaro e della sua corrente politica, che non sarebbe mai scesa a patti con la Sinistra. Secondo costoro – e ai medesimi indirizzi rispondevano le idee di possidenti toscani come Ubaldino Peruzzi o di imprenditori siciliani come Ignazio Florio *senior* – lo Stato doveva intervenire il meno possibile nelle iniziative private. Per questa corrente, il bilancio del periodo postunitario è altamente deludente. Quei settori precedentemente dominati da imprese spesso legate alle famiglie di antica o recente aristocrazia, in particolare nei trasporti, nell'industria e nell'agricoltura, erano stati infatti lentamente occupati dalle aziende pubbliche; mentre, laddove l'economia prosperava a netto beneficio dei possidenti, i governi erano intervenuti aumentando le tassazioni. È quindi chiaro che la parabola politica finale di Bordonaro appare come un incessante tentativo di mantenere intatte le proprietà e garantirsi uno spazio vitale entro il quale poter continuare a prosperare. Forse Bordonaro si accorge per tempo che le possibilità per le sue aziende andavano

591. La commemorazione è una delle poche notizie reperibili in rete su Bordonaro, in quanto è disponibile nel sito dell'archivio storico del Senato del Regno.

restringendosi e che invece il mercato dell'arte italiano ed europeo, dagli anni Settanta dell'Ottocento, offre ben altre opportunità. Acquistando oggetti che rispondono a un nuovo gusto internazionale, il suo status sociale diventa quasi misurabile e si allinea, in scala, alle famiglie più ricche di un'epoca.

Adesso è arrivato il momento di chiedersi come è possibile che la sua vicenda sia stata dimenticata così in fretta e sia stato necessario un secolo di distanza per riscoprirla. Le ultime volontà del senatore, anche in mancanza del suo testamento, risultano abbastanza chiare per via della situazione familiare che si viene a creare alla sua morte. Oltre alla baronessa Charlotte Gardner, che morirà quattro anni dopo di lui (1917), rimangono in casa Bordonaro il primogenito Gabriele, e le tre figlie Antonietta, Lisa e Margherita. Sono poche le notizie che sono riuscito a raccogliere sul figlio del collezionista e della Gardner, che è spesso ricordato con i cognomi del padre e della madre, come da consuetudine in Sicilia: Gabriele Chiaramonte Bordonaro Gardner (Palermo, 1875-1949). Una sua grande passione è la numismatica, come attesta un catalogo manoscritto della sua collezione, ritrovato a villa Bordonaro. Quando Gabriele sposa Maria Anna Alliata di Pietratagliata, detta Annina, il matrimonio suggella un imparentamento con una delle famiglie nobili più antiche di Palermo. Se si volessero compiere ulteriori ricerche, l'esistenza di questa si potrà delineare con cura: moltissima corrispondenza e tre album di fotografie si conservano a villa Bordonaro, che divenne chiaramente casa sua.[592] Annina è sorella di una personalità molto intrigante, quella di Raniero Alliata di Pietratagliata, noto occultista palermitano. Su di lui le leggende si sprecano: convinto di aver raggiunto l'immortalità, muore in realtà nel 1979 – e la villa e gli arredi passano proprio ai Bordonaro, in mancanza di altri eredi.[593] L'esistenza di Bordonaro Gardner dovette invece scorrere priva di scosse e turbamenti, in un momento in cui l'aristocrazia palermitana si divide fra chi rincorre i rivoli di un mondo perduto, e chi si adegua al nuovo corso, che prevede la partecipazione al regime fascista. È difficile stabilire esattamente la sua collocazione rispetto a questo contesto; può aiutare, più di altre caratterizzazioni postume, la prosa di Tomasi di Lampedusa: specialmente quando descrive l'apatia e l'inutilità del chiacchiericcio dei circoli aristocratici palermitani, che dovette frequentare anche il figlio del senatore.[594] L'idea di un'apertura

592. La maggior parte della corrispondenza di Annina si conserva attualmente nel quarto cassetto della scrivania nella biblioteca, mentre un importante fondo fotografico è in soffitta, ed è relativo anche a vari parenti Alliata, sempre del ramo di Pietratagliata.

593. Su Raniero, cfr. B. Parodi, *Il principe mago. Storie autenticamente vissute di Raniero Alliata di Pietratagliata* (1987), Roma, Malkhut, 2013. È possibile che il personaggio del barone nel *Ritorno di Cagliostro* di Daniele Ciprì e Franco Maresco (2003), studioso di scienze occulte e finanziatore di un film strampalato sul progenitore dell'alchimia siciliana, sia una parodia di Raniero. Il personaggio merita una piena rivalutazione e la sua memoria è parecchio oltraggiata dallo stato di degrado in cui versa oggi la villa in stile neogotico, realizzata nel 1885, su progetto di Francesco Paolo Palazzotto. Venduta in seguito dai Bordonaro, acquistata da mafiosi, accerchiata da condomini, quindi sequestrata, abbandonata, sede di vandalismi e di furti, è oggi tornata di attualità per via di un ultimo passaggio di proprietà al seguito di un'asta fallimentare che a più riprese è andata deserta.

594. Un esempio su tutti è il romanzo incompiuto di Tomasi, *I gattini ciechi*, scritto nel 1957 e

della collezione al pubblico, anche riservata agli studiosi, sembra quindi declinare con la scomparsa del senatore.

Ai fini della ricostruzione della dispersione della collezione, conta soprattutto mettere in luce la figura di Antonietta, seconda figlia del senatore. Infatti le altre due figlie, Margherita e Lisa, rimangono nubili, senza portare altrove in dote quel che sarebbe loro spettato. Antonietta invece si sposa con Francesco Papé di Pratameno, lascia la dimora avita e nel 1922 viene steso un «Progetto di divisione dei quadri».[595] I dipinti del senatore vengono divisi in otto quote e in lotti di diverso valore, ripartiti secondo ventotto fasce di prezzi differenti, dai più cari («da L 8000») ai meno («da L 150»). Il metodo è abbastanza accurato dal punto di vista economico, ma non impedisce di compiere scorporamenti che in questi casi andrebbero evitati, come quelli che colpiscono alcune opere che il senatore aveva acquistato in coppia: i due ritratti di Balthasar Denner, le due tele di Michele Rocca, la *Madonna con il Bambino* e il *San Giuseppe con Gesù Bambino* di Claudio Beaumont. Una di queste quote – credo la terza – passa in eredità ad Antonietta.[596]

Il quarto viaggio in Sicilia dei Berenson serve a chiedersi nuovamente come sta cambiando il mondo, attorno ai Bordonaro. Le carte conservate ai Tatti, stese da Mary, sono datate «May 1926» e riguardano solamente le opere del Museo Nazionale.[597] Ora nei diari della moglie di Berenson, i Bordonaro non compaiono più, ma si intuisce un declino sociale ed esistenziale, serpeggiante nella *high society* palermitana:

pubblicato postumo nel 1961, con il titolo *Il mattino di un mezzadro*, Tomasi di Lampedusa, *I racconti* cit. nota 563, pp. 157-176.

595. Il progetto, con le quote, si conserva in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 64. L'atto di divisione viene rogato dal notaio Vito Stassi, il 16 gennaio 1922. Dalla tabella di divisione risultano otto quote di cinquanta dipinti circa ciascuna (54, 55, 53, 51, 50, 49, 53, 55), per un totale di 420 dipinti divisi.

596. Dal matrimonio fra Francesco Papé e Antonietta Bordonaro, nascono quattro figli: Pietro, Gabriele, Anna Maria e Carlotta, ma conosco solo la vicenda dei primi due. Gabriele non ebbe figli. Pietro sposa invece Caterina Ugo, in seconde nozze per lei, già proprietaria di un importante palazzo del centro storico di Palermo, Palazzo Ugo delle Favare, collocato come fondale scenico della centralissima piazza Bologni. I palazzi «degli Ugo delle Favare», in piazza Bologni, e «dei Papé di Valdina» sono ricordati come luoghi «aperti», dove si riceveva regolarmente nel primo Novecento da Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo* cit. nota 257, p. 10.

597. I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers, Notes, Topographical Notes, lettera «P», ad vocem «Palermo». Si tratta di Bartolomeo da Camogli, Marco Basaiti, un *San Gilles* di scuola Piementese, Tommaso de Vigilia, Giovanni Antonio Sogliani, Speranza e Antonio Pollaiolo. Le date del soggiorno a Palermo sono almeno dal 13 al 22 maggio 1926.

Maggio
19, Mercoledì

*Getting well.*
*Palatina in mor[ning]*
*Monreale in afternoon. Princess Trabia and Princess Alexander of Greece joined us. The latter is in love with Trabia son and he with her, but he has had a liaison of 12 years with the Princess Potenziani and has acknowledged her 2 sons at his and her husband divorced him for it, and as there is no Catholic divorce she could not marry him. He is terrified of what she might do if he married the Greek Princess. Suicide, Assassination – at the best horrible scenes. Poor Giulia Trabia is suffering horribly on it.*[598]

La principessa di Trabia in questione è nient'altri che Giulia Florio (Palermo, 1870-1947), la quale aveva sposato Pietro Lanza di Trabia (Firenze, 1862-Palermo 1929). Gli esponenti più in vista della generazione dei figli del senatore si confrontano con le relazioni pericolose che può intrattenere la generazione successiva. Il «Trabia son», Giuseppe Lanza di Trabia (Palermo, 1889-1927), si è innamorato della principessa Alessandra di Grecia, che ricambia i sentimenti – lei è una splendida figlia di un colonnello, Aspasia Manon (1896-1972), che ha sposato in segreto il principe greco, ma è già vedova di lui da sei anni. Il rampollo palermitano non può però sposarla: è legato da dodici anni con Maddalena Papadopoli Aldobrandini, principessa Spada Potenziani, che minaccia il suicidio o un assassinio se mai il principino dovesse separarsi da lei. I figli naturali di Giuseppe e della principessa Potenziani sono Raimondo (1915-1954) e Galvano Lanza di Trabia (1918-1985): il primo è celebre per un misterioso suicidio romano, oltreché per una canzonetta di Domenico Modugno a lui dedicata, *Il vecchio frac*. Ecco, quest'uomo che in pieno plenilunio teverino sussurra buonanotte agli oggetti inanimati, sembra anche dire *adieu* a un mondo salutato da più generazioni. Alcuni protagonisti di questa storia, come i Berenson, vedono scorrere davanti ai loro occhi certe immagini di questo tramonto. E pensare a quanto si emozionava Mary, nel 1908, a vedere il palazzo Butera, i suoi saloni, i servitori, la veduta sulla Marina! Chi è fanciullo ora in quel palazzo si intristisce – Raimondo nel '26 ha undici anni – e vivrà una vita spericolata e dalla tragica conclusione.[599]

La storia della collezione Bordonaro è chiaramente segnata dalla Seconda Guerra Mondiale. Sembrerebbe che per precauzione Bordonaro Gardner decida di far vincolare dallo Stato italano e ricoverare i cinquantuno dipinti più importanti in un rifugio antiaereo – si è passati nel frattempo a una nuova legge di tutela, firmata dal ministro dell'educazione

598. I Tatti, The Bernard and Mary Berenson Papers, Mary Berenson's Diaries, 1926. Non è tuttavia da escludere che la collezione sia stata visitata un'altra volta, sebbene manchino anche note di lavoro datate in quest'occasione. Alcune opinioni di Berenson, riportate in un catalogo della collezione redatto dopo la morte del senatore, lasciano presagire un'ulteriore visita dello studioso alla collezione.

599. Il personaggio ha avuto chiaramente un certo successo editoriale: cfr., da ultimo, R. Lanza di Trabia, O. Casagrande, *Mi toccherà ballare*, Milano, Feltrinelli, 2014.

nazionale del governo fascista, Giuseppe Bottai, il 1° giugno 1939.[600] Memorie orali attestano dell'occupazione di villa Bordonaro da parte delle milizie tedesche e pare che nel giardino si conservi un reperto bellico, ma non sono mai andato a cercarlo. Una bomba cade anche sull'ala antica della villa, facendo collassare i soffitti di due salotti, al pian terreno e al primo piano. Oltre che sulla città, bombardata dagli alleati a più riprese fra 1940 e 1943, ma in particolare nella notte fra il 7 e l'8 giugno '43, le ferite della guerra inevitabilmente si propagano anche fra i collezionisti. È simbolica l'alienazione della *Morte della Vergine* di Petrus Christus che passa dalla collezione Santocanale alla Putnam Foundation di San Diego, in California, per mezzo della galleria Knoedler di New York, dove il dipinto è esposto già all'inizio del 1942.[601]

La morte di Gabriele Bordonaro Gardner segna uno spartiacque nella storia della collezione. A partire dal 1950 infatti, la raccolta di opere meticolosamente strutturata dal senatore viene smembrata, mentre sino a quel momento si era mantenuta grosso modo intatta, a parte la quota di un ottavo spettata ad Antonietta. L'eredità di Gabriele e Annina viene ripartita in tre rami, facenti capo ai loro tre figli: Gabriele (1914-1999), Luigi e Carlotta. Tutti e tre nel 1950 risultano già sposati: Gabriele con Anna Verrone, Luigi con Beatrice Peria Boscogrande (1942) e Carlotta con Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa, di un altro ramo della famiglia. Per stabilire le quote, viene convocato un importante antiquario romano, Ettore Sestieri, che proprio in quegli anni gestisce, per fare un esempio, il passaggio al Comune di Milano della *Pietà Rondanini* di Michelangelo. È incaricato di redigere un catalogo dattiloscritto della collezione, «in triplice copia», con la seguente pagina introduttiva:

> Il presente elenco comprende i quadri provenienti dalla eredità del Barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro Gardner ed è stato redatto dal sottoscritto in triplice copia al fine di stabilire la classificazione storico-artistica e la corrispondente valutazione commerciale.
> I quadri esaminati sommano a N. 373 compreso uno stucco policromo. L'elenco controfirmato dal sottoscritto in ciascuna delle tre copie è steso su 119 (centodiciannove) pagine dattiloscritte sopra una sola facciata.
> Solo N. sei quadri non figurano in detto catalogo e sono stati inseriti nel presente elenco col solo numero progressivo.
> […]
> Nello stabilire detti valori – segnati in cifre e in lettere in calce alla descrizione di ciascun quadro – il sottoscritto ha tenuto conto inanzitutto della loro importanza storico artistica, spesso convalidata dalle pubblicazioni di noti studiosi che non si è omesso di riportare; delle condizioni di conservazione; delle dimensioni; del soggetto; della esistenza di firme o sigle

600. L'atto è in APCB, fasc. «Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte», b. 65.
601. M. J. Friedländer, *The Death of the Virgin by Petrus Christus*, «The Burlington Magazine», LXXXVIII, 1946, pp. 159-163.

sempre riportate in dette illustrazioni, non ché della notifica di importante interesse alla quale sono sottoposti n. 40 quadri.
Il valore così determinato dal sottoscritto è quello, a suo parere, reperibile nel momento attuale sul mercato italiano, ricercando su detto mercato, con le modalità e il tempo che sono richiesti dalla natura degli oggetti, il migliore acquirente, non tanto fra i negozianti, quanto fra i privati raccoglitori.

Palermo 19 Aprile 1950
Ettore Sestieri[602]

Naturalmente non è di alcun interesse, ai fini di questo libro, seguire le valutazioni di mercato dei dipinti. Conta semmai riportare quanto un passaggio del genere sia stato traumatico per la storia della collezione. Lo smantellamento effettivo dell'allestimento del senatore avviene verosimilmente in quest'occasione: tutti i dipinti e gli oggetti vengono spostati dalla loro collocazione, per consentire il rilascio delle perizie da parte dell'antiquario e la seguente divisione. Volendo tracciare le dispersioni, conta rilevare alcuni scarti familiari: Carlotta Bordonaro è in realtà già deceduta nel 1950; perciò i dipinti passano direttamente al marito Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa e ai suoi due figli. Da subito questo ramo si distingue per una politica di alienazioni: in un momento immediatamente seguente alla stima delle opere da parte di Sestieri, Amedeo vende all'antiquario romano sette dipinti; lo attestano le scritte sul retro delle foto dei dipinti possedute da Zeri. A parte quelle già citate nel corso del libro, prende ora la via del mercato un trittico con al centro un'*Incoronazione della Madonna* (tav. CVIII), senza più riemergere in seguito, attribuito dallo studioso romano a Stefano d'Antonio di Vanni. Due opere – un'*Adorazione dei Magi* di Simone dei Crocifissi[603] (tav. CXXXI) e una *Madonna con il Bambino e angeli* di Sano di Pietro,[604] acquistata nel 1888 da Bordonaro alla vendita della collezione Eherenfreund e fotografata anche da Alinari (tav. CXXXII) – sono in seguito pervenute alla collezione Rizzi-Vaccari, donata ai Musei civici di Piacenza nel 2006. E rivela, ancora una volta, una certa attenzione di Bordonaro al Settecento, la *Sacra Famiglia in gloria fra San Giovannino, Sant'Anna o Sant'Elisabetta, un Santo con un libro, un Santo cavaliere martire e Sant'Antonio abate*, che riemerge dalle cartelle della fototeca Zeri (tav. LXVIII). Bordonaro la aveva acquistata dal torinese Brocchi nel 1895, con una

602. E. Sestieri, «Catalogo dattiloscritto», in APCB, p. 1.

603. F. Lollini, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 134-137, dove si chiarisce che il dipinto è parte di un polittico a più sportelli, di cui fanno parte almeno una *Crocifissione* (inv. 286) e un *San Bernardo che consegna la regola* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 1078).

604. E. Gaillard, *Un peintre siennois au XV$^{e}$ siècle. Sano di Pietro. 1406-1481*, Chambéry, M. Dardel, 1923, p. 195; Van Marle, *The development* cit. nota 125, IX, 1927, pp. 510-512, che trova il dipinto «poco piacevole», lo colloca alla fine degli anni Sessanta del Quattrocento.

scontata attribuzione a Tiepolo; ma si tratta, con ogni probabilità, del bolognese Ubaldo Gandolfi, come aveva già capito Sestieri.

Insieme a sua moglie, dall'epoca delle nozze, Luigi Chiaramonte Bordonaro abita invece la villa dei Colli, di proprietà dei Bordonaro dal 1834. Ha quindi a sua disposizione saloni con decorazioni di primo Ottocento, che possono ospitare le opere, ed è qui che viene trasferita e riallestita una parte consistente della collezione, a partire dagli anni successivi alla divisione. Luigi dovrebbe essere l'iniziatore di una passione di famiglia, che contraddistingue anche l'aristocrazia siciliana dall'inizio del Novecento e a cui la generazione del *boom* partecipa con rinnovato entusiasmo: le gare di corsa di automobli d'epoca. Sono attestate sue partecipazioni alla Targa Florio dal 1948 al 1956; per cinque volte, guida delle Ferrari.[605] Un altro episodio tragico degli anni Cinquanta riguarda il rapimento di Luigi per richiedere un riscatto.[606] Alcuni episodi rivelano l'apertura culturale della linea di Luigi: Helen Clay Frick infatti visita la collezione dei Colli nel 1962, riceve due fotografie degli scomparti Bordonaro del polittico pisano, e poi chiede a Millard Meiss se si trattasse di opere di Lippo Memmi o di Simone Martini, come avrebbero desiderato i Bordonaro – riferì lei allo studioso. I contatti con Meiss proseguono poi da parte della baronessa Beatrice, che nel 1970 invita lo studioso a visitare la collezione, tramite Leonardo Sciascia.[607]

Il nome della collezione ritorna alle orecchie di mercanti e conoscitori nel 1974, quando in un'asta Finarte a Milano passano in vendita otto dipinti e svariati oggetti che fanno parte della quota Pratameno, spettata ad Antonietta Bordonaro. Grazie al recupero dell'archivio Finarte, per merito di Giovanni Agosti, riemergono dall'oblio fotografie e dipinti: su tutti, si staglia una *Sosta di soldati* di Salvator Rosa (tav. XCII). Bordonaro la considerava di maniera, ma la vicinanza con certi numeri giovanili del catalogo del pittore lascia sospettare che anche questa bambocciata possa inserirsi fra gli autografi.[608] Oltre ad alcune opere che abbiamo già incontrato, in termini di scelte collezionistiche, gli altri dipinti sono più prevedibili: da un *Ecce Homo fra la Madonna e San Giovanni* di un pittore cimabuesco (tav. CXI) a una *Madonna con il Bambino* poi considerata da Boskovits di Niccolò di Pietro Gerini (tav. CIX),[609] a una *Scena biblica* firmata da Leonardo Bassano

---

605. Il ruolo di Luigi Bordonaro nella rinascita della Targa Florio è anche ricordato in Lanza di Trabia, Casagrande, *Mi toccherà ballare* cit. nota 599, p. 222.

606. *All'asta per debiti un tesoro di Palermo*, «La Repubblica», 12 febbraio 1989, reperibile in rete.

607. J. Cooke, *Millard Meiss: tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*, Dottorato di ricerca in discipline artistiche, musicali e dello spettacolo, ciclo xxv, Università degli Studi di Torino, tutor: prof. ssa Franca Varallo, a. a. 2010-2012, pp. 85-87.

608. Sono aspri certi passaggi pittorici – e ancora memori delle sfrangiature di Fracanzano e Micco Spadaro – come i volti dei personaggi sulla destra, ma inconfondibili sembrano le pose di quieta osservazione della scena, da parte di questi soldati intenti a disputare una partita a carte. C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma, Ugo Bozzi, 2014, per i confronti migliori: pp. 388-391.

609. M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370-1400*, Firenze, Edam, 1975, p. 413: lo studioso conosce l'opera dal catalogo della vendita Finarte e segnala che si tratta di una «tavola in parte ridipinta». Da un'indicazione nel retro di una fotografia conservata nella Fototeca Zeri (inv. 17171), si evince che il dipinto è poi passato in vendita da Christie's a Londra, il 9 dicembre 1988, come opera del «Maestro della predella dell'Ashmolean».

(tav. LXXIII), da una *Natura morta* di una certa qualità, dove compare il monogramma di Johann Michael Hambach (tav. CXVIII), fino a una scena di genere con un *Cavadenti*, attribuita a David Teniers il Giovane (tav. XCIII). Il collezionista aveva un debole per questo tipo di pittura, moraleggiante e accattivante, in termini di atmosfere di osterie e di inaspettato. Nel 1982, probabilmente alla morte di Luigi, nel Ridotto del Teatro Biondo, viene allestita una vendita di alcuni dipinti provenienti dalla villa dei Colli.[610] I due sportelli del polittico di Lippo Memmi vengono acquistati dalla Regione Siciliana in quest'occasione. Non posso stabilire in maniera documentaria se proviene da questo nucleo anche la *Madonna con il Bambino* creduta di Maso di Banco da Longhi (tav. XLVII) e acquistata anch'essa dalla Regione negli anni Ottanta, ma è verosimile che il canale sia lo stesso.

Altri dipinti che escono dalla collezione, transitati ai Colli o nelle proprietà di altri eredi, affiorano talvolta in articoli e cataloghi di vendita. Una *Madonna con il Bambino e quattro Santi* del «Maestro della Cappella Bracciolini» viene pubblicata quando si trova già in una collezione privata; il dipinto passa poi da Dickinson a Londra, poi in una collezione fiorentina, viene rubato e infine ritrovato dai Carabinieri.[611] Più di recente, è il turno di un *San Girolamo*, firmato da Nicola Moietta e datato 1523: il senatore lo aveva acquistato da una certa vedova Erei, nella Milano del 1894.[612] Su un *Martirio di Santa Lucia*, pure passato di recente da Wannenes con forti dubbi sull'autenticità, Berenson aveva espresso un parere in favore di Lazzaro Bastiani, ma il dipinto non era rientrato negli indici.[613] Il bollino inventariale in basso a destra, che il senatore aveva incollato a tutti i suoi dipinti, è ancora ben in evidenza.

I figli di Luigi Bordonaro e Beatrice Peria sono Annastella e Gabriele. Un ricordo illumina l'atmosfera che si respirava nella villa dei Colli alla morte di Luigi, negli anni Ottanta:

> Anche a Villa Bordonaro vagano i fantasmi. C'è quello, simpaticissimo, della baronessa Briciola, moglie di Luigi Chiaramonte Bordonaro, eccentrica e strana nobildonna scomparsa 5 anni fa. Lei sosteneva che le "persone perbene vivono in penombra" e così aveva messo i

610. La fonte orale di quest'informazione è Gaetano Cipolla, scenografo del Teatro Biondo, che curò la vendita per l'occasione. La vendita non è accompagnata da un catalogo, ma solamente da un manifesto pubblicitario.

611. Sul maestro pistoiese, attivo fra il 1380 e il 1420, cfr. L. Pisani, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni Trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio di Baldese*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLV, 2001, pp. 1-35; sul passaggio da Dickinson, New York, *Early Italian Paintings*, 2 maggio-10 giugno 2005, senza catalogo (le informazioni sono tratte dal sito della galleria); G. Guazzini, *Nuove tracce per il Maestro della cappella Bracciolini, umorista del Tardogotico pistoiese*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Quattrocento*, a cura di E. Testaferrata e G. Guazzini, Pistoia, Gli Ori, 2013, pp. 9-37.

612. Il riconoscimento spetta a Giovanni Agosti; la firma recita: «NICOLAVS CARAVAGINUS PX». *Dipinti antichi e del XIX secolo*, Genova, Wannenes, 28 maggio 2014, lot. 23.

613. *Dalle collezioni di Ezio Governale. Arredi, maioliche, sculture, oggetti d'arte*, Genova, Wannenes, 18-19 settembre 2017, lot. 44.

> lucchetti a tutte le finestre. Quando morì – ricorda ora la figlia Anna Stella – “ci fu la ricerca spasmodica di queste chiavi che non furono mai trovate”. Fu trovato, invece, un biglietto della baronessa che invitava gli eredi a non cercarle, le chiavi, perché le aveva fatte sparire. “Fummo costretti ad usare le tronchesi”.[614]

Annastella sposa il giornalista Salvatore Palma, mentre suo fratello Gabriele non ha discendenti. Dal loro matrimonio nascono quindi Gaia Palma e Luigi Chiaramonte Bordonaro, che sono gli attuali proprietari della villa dei Colli, dove vivono con le rispettive famiglie. Forse alcuni effetti di questa ricerca si vedono già nelle scelte recenti di Gaia e di Luigi, come quella di aprire la villa al pubblico di un festival sui monumenti di Palermo, “Le Vie dei Tesori”, il 28 e 29 ottobre 2016, o nel prestito di due opere a una carrellata sulla pittura fiamminga, allestita a Palazzo dei Normanni nel 2018.[615] Tornando invece a occuparci della villa dove la collezione era allestita, riviene alla mente l'immagine dell'allestimento del senatore, privo di gran parte del suo materiale. È chiaro che qui nel corso del Novecento continua a mantenersi viva, in qualche maniera, la memoria della collezione, come minimo perché ci sono studiosi che chiedono di poterla visitare. È il caso per esempio di Millard Meiss, che il 13 aprile 1959, su carta intestata del Grand Hotel di Villa Igiea di Palermo, scrive a Bordonaro Alliata:

> Barone Bordonaro:
>
> Sono professore di Storia dell'arte al “Institute for Advanced Study” in Princeton, New Jersey, preoccupato sopra tutto colla storia della pittura italiana del trecento e quattrocento, e sono venuto a Palermo colla speranza di poter vedere la Sua insigne collezione di quadri. Sarò qui due giorni ancora, e mi permetto di domandare se Lei avrebbe la grande bontà di darmi il privilegio di visitare la galleria per scopo di studio. Le sarei infintamente grato.
>
> Millard Meiss

In alto è un'aggiunta che conviene riportare in calce:

> Forse debbo aggiungere, per via di introduzione, che da 1946 a 1950 fui capo del Comitato Americano che ha trovato fondi[616] privati per il restauro di molti monumenti italiani danneggiati dalla guerra.[617]

---

614. F. La Licata, *Benvenuti dal Gattopardo. Porte aperte nelle dimore di Palermo*, «La Stampa», 10 maggio 1999, p. 11.

615. Per l'apertura durante «Le Vie dei Tesori», cfr. S. Troisi, *Villa Bordonaro svela i suoi capolavori*, «La Repubblica di Palermo», 28 ottobre 2016, pp. 1, 9-10; per la mostra di Palazzo dei Normanni, cfr. *Sicilie pittura fiamminga* cit. nota 76.

616. Cancellato, a penna: «mezzi».

617. APCB, fasc. «Corrispondenza», b. 60. È allegato un biglietto da visita dello studioso; si conserva anche la busta, che è inviata al «Barone Chiaramonte Bordonaro. Circolo dello Sport. Palermo».

Ma non è detto che Meiss riuscisse, in quest'occasione, a visitare la collezione. La passione dominante dell'esistenza di Gabriele Bordonaro Alliata è certamente la caccia. Proprietario di un *resort* in Kenya, il nipote del collezionista è anche autore di un libro il cui originale dattiloscritto si conserva nella biblioteca Bordonaro: *Kenya meno conosciuto*, pubblicato dall'editore Rezzonico di Locarno nel 1984.[618] Per trovare invece un suo cammeo, ci si può rivolgere a un libro di memorie di un protagonista della lotta alla mafia come Giuseppe Ayala, pubblico ministero al maxi-processo. L'autore, di Caltanissetta, ricorda di essere andato a pranzo a Falconara insieme al padre, che era coetaneo del Bordonaro, quando aveva circa sedici anni. Poiché Ayala è del '46, l'episodio si svolge verso il 1962:

> Giovanni [Falcone] mi chiese di fargli capire meglio com'era possibile che nessuno dei miei avi avesse mai lavorato. Gli spiegai che non si trattava di una tara di famiglia, raccontandogli un divertente episodio vissuto quando avevo più o meno sedici anni.
> Un giorno mio padre mi chiese di accompagnarlo a Falconara, località a metà strada tra Gela e Licata, nel castello sul mare di un suo vecchio amico che lo aveva invitato a pranzo. La conversazione tra i commensali, omogenei per anagrafe ed estrazione sociale, fu conclusa dal padrone di casa, il barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro, il quale, rivolto proprio a mio padre esclamò: «Eh, caro Paolino, la verità è che il lavoro è un lusso che non tutti si possono permettere».
> Avevano parlato di un loro comune amico, principe e ricco, il quale non solo si era laureato in ingegneria, ma aveva addirittura costituito una società poi andata malissimo. Il principe ci aveva rimesso un sacco di soldi. «Niente doveva fare e ricco sarebbe rimasto» fu l'unanime verdetto.
> È proprio vero che la storia si ripete: il dopoguerra imponeva grandi cambiamenti, paragonabili, *mutatis mutandis*, a quelli determinati un secolo prima dall'avvento dell'unità d'Italia. Tornavano, così, d'attualità le riflessioni rassegnate dal principe di Salina all'ambasciatore piemontese Chevalley. Anche gli ospiti di Gabriele Bordonaro appartenevano a una «generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi», che si trovava «a disagio in tutti e due» e, per di più, del tutto «priva di illusioni». Con l'aggravante di essere inguaribilmente affetta da «quel senso di superiorità che barbaglia in ogni occhio siciliano, che noi stessi chiamiamo fierezza, che, in realtà, è cecità». E per niente disposta a migliorare per la semplice ragione che si riteneva perfetta e, in quanto tale, del tutto indisponibile a misurarsi con fastidiose novità.[619]

Lo spunto serve per riordinare le idee sulla Sicilia e sui Bordonaro del Novecento, una volta che *Il Gattopardo* fornisce un'interpretazione di uso comune, e spesso di comodo, per la storia ottocentesca siciliana. È in questo momento infatti che nella *vulgata* si

618. APCB, scrivania della biblioteca, cassetto centrale.

619. G. Ayala, *Chi ha paura muore ogni giorno. I miei anni con Falcone e Borsellino*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 78-79.

produce un appiattimento: tutta la classe dirigente isolana, di qualsiasi epoca ed estrazione sociale, somiglia improvvisamente al protagonista del romanzo di Tomasi di Lampedusa. Il principe di Salina finisce per diventare un personaggio archetipico, buono per caratterizzare un tipo di uomo siciliano, nobile e pessimista, del tutto fuori dalla storia. Può essere difficile stabilire se il nipote del collezionista rientri effettivamente in questa categoria, come vorrebbe Ayala, che qui esterna solamente un ricordo di giovinezza, una facezia da conversazione. Un altro scarto è però da registrare: una società palermitana, che accoglie placidamente il gattopardismo come *modus vivendi*, sta per venire alla ribalta. Proprio in questi anni la città intera, e l'area urbana che circonda villa Bordonaro – un tempo immersa nel verde e nel sogno del Rinascimento – viene definitivamente inghiottita dal cemento.[620] In un capolavoro che sta a monte di un genere editoriale poi divenuto di successo, *Le ville di Palermo* di Gioacchino Lanza Tomasi, il passaggio storico è ben chiarito, nell'introduzione di Cesare Brandi, buon conoscitore di Palermo, anche in virtù di un incarico di insegnamento: «chi sta nella città vecchia, ci sta in attesa di fare il salto sul grattacielo o sulla villetta nuovissima all'Aspra».[621] Lanza Tomasi «cataloga» 242 ville, e fra queste compare anche la villa Bordonaro ai Colli. Sempre in termini di attenzione al patrimonio e alla sua tutela, non va dimenticato, dello stesso autore, *Castelli e monasteri siciliani*, dove è già evidente «la consueta tragedia dell'assenza di manutenzione che perseguita i monumenti siciliani» e non si risparmia la denuncia su un «tessuto connettivo artigianale [che] è stato spazzato via dalla catena degli incettatori d'antiquariato». Il fine del libro insomma, promosso dalla Presidenza dell'Assemblea Regionale Siciliana, era che «l'analisi di un monumento fosse in funzione della sua salvezza».[622] Altri tempi.

Nel frattempo, le riprese di interesse nei confronti della collezione Bordonaro procedono in ordine sparso. Le migliori intuizioni si misurano scorrendo pubblicazioni meno attese: la foto Alinari della galleria spunta in un saggio di Massimo Ferretti del 1980.[623] Un'iniziativa di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane, promossa dal Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, inserisce una ventina di dipinti appartenenti a vari

620. Le occasioni mancate sono scrupolosamente denunciate da Pirrone, *Palermo* cit. nota 35, pp. 41-60. Il fatto di cronaca più famoso, che emerge quasi come simbolo di un'epoca, è la distruzione nel 1962 della villa dei Lanza di Deliella, a pochi passi da villa Bordonaro, nel corso di una sola notte, ad opera della mafia.

621. C. Brandi, *Introduzione* a Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo*, cit. nota 22, p. 6.

622. Lanza Tomasi, *Castelli e monasteri siciliani* cit. nota 2. Le citazioni sono alle pp. 62, 125 e 146.

623. Nel bel mezzo di una carrellata fotografica sulle forme museali, ritroviamo una fotografia Alinari dell'allestimento della galleria. Il commento alla didascalia – che raffronta, nella stessa pagina, l'allestimento del Museo civico di Padova nel 1925 e, nella pagina a fianco, del Museo Correr nel 1897 – sottolinea come «il modello pubblico ed istituzionale dell'allestimento meno intenzionato alle riambientazioni temporali sembra invece guidare la disposizione di una raccolta come quella palermitana del barone Chiaramonte Bordonaro» (M. Ferretti, *La forma del museo*, in *Capire l'Italia. I musei*, a cura di A. Emiliani, Milano, Touring Club, 1980, pp. 46-80: p. 71). Gli studi architettonici palermitani di questi anni invece insisteranno sul ruolo della villa alle Croci nella gestazione del *liberty* nella carriera di Basile, cfr. G. Pirrone, *Villino Basile. Palermo*, Roma, Officina, 1981, p. 17.

rami degli eredi Bordonaro nella campagna fotografica. Solo alcuni di questi compaiono nel repertorio, ricco di informazioni, affidato alle cure di Giovanni Carandente, e pubblicato nel 1968; il resto delle foto è oggi consultabile in rete, nel sito dell'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), che ha sede a Bruxelles. Emergono così alcuni dipinti che il senatore aveva acquistato un po' ovunque, come la *Sacra Famiglia «allargata»* da assegnare a un seguace di Marten de Vos, comprata a Firenze nel 1891 da Omero Quasconi (tav. VII).[624] È invece autografa del Civetta un'*Andata al Calvario* (tav. CXV) che fece pure la fortuna del pittore fiammingo; ne era anche al corrente il senatore, che aveva annotato: «N. 188. Cat. di Hendric Bles 1480-1521 ? Quadro simile di maggiori proporzioni trovai all'Accademia di Vienna segnato colla Civetta la quale manca in questo che porta solo la data». Ed effettivamente, nel catalogo di Sestieri, è annotata la presenza della data 1553.[625] Oppure una *Madonna con il Bambino* (tav. LVII), per la quale Bordonaro aveva affinato le sue conoscenze in materia di leonardeschi; in catalogo, aveva scritto: «credo si possa attribuire a Gian Petrini in seguito a confronti fatti o meglio a Boltraffio».[626] Pur eccedendo nella considerazione di quest'opera, l'autore di questa *Madonna* padroneggia effettivamente sia il linguaggio della pittura leonardesca che una radice più propriamente fiamminga. Per il resto, le altre opere fiamminghe della collezione Bordonaro che figurano nel database dell'IRPA sono di minore interesse: qui si va poco oltre al dovere di cronaca e ci limita ad alcune segnalazioni. Per una *Resurrezione* (tav. LV), acquistata nel 1888 alla vendita Scalambrini, il senatore pensava al Mazzolino, ma il dipinto, di qualità non eccelsa, si colloca effettivamente nel solco della pittura fiamminga, interessata tuttavia a rappresentare il mondo romano con prestiti intelligenti dalle decorazioni antichizzanti. Viene invece dalla vendita della Cassa di Risparmio di Genova la *Madonna con il Bambino* di un pittore anversano, altrettanto avvezzo alle ambientazioni romane, ma più avanti nel Cinquecento (tav. LX). La qualità si abbassa notevolmente nei casi di un'altra *Madonna con il Bambino* di un seguace del «Maestro delle mezze figure» (tav. CXIX), o di un'*Adorazione dei Magi* (tav. CXX), comprata a Vienna nel 1897, come opera della scuola di Jan van Eyck. Il dipinto che rappresenta un *Salvator Mundi benedicente attorno a una famiglia di donatori* (tav. CXXIV) invece è una copia dallo scomparto centrale di un trittico conservato al Metropolitan (17.1790.13-15), e si colloca in area amburghese, o nella Bassa Sassonia, all'inizio del Cinquecento.[627] E sembra

624. Il pittore del dipinto Bordonaro avrà guardato a alcune prove di Marten de Vos sullo stesso tema, come la *Sacra famiglia «allargata»* del Museo di Belle Arti di Gand, inv. S-51, firmata e datata 1585 (cfr. M. Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin, Mann, 1980, p. 293).

625. «Catalogo dei Quadri», n. 188. Il dipinto era stato acquistato a Firenze nel 1888 da una certa «Teresa Serani, nata Cavaciocchi donna ove comprai stampe». Sui *Calvari* del Civetta: M. Weemans, *La Montée au Calvaire: un paysage silénique de Henri Bles*, in *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie. XVe-XVIIe siècles*, atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 24-26 maggio 2006), a cura di C. Nativel, Rome-Paris, De Luca-Somogy, 2009, pp. 107-133, e Id., *Herri met de Bles. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme*, Paris, Hazan, 2013, pp. 205-226.

626. «Catalogo dei Quadri», n. 205.

627. Per una scheda che chiarisce, dal punto di vista stilistico e iconografico, l'originale del Met: J. P.

più italiano che fiammingo l'autore di due tavole frammentarie (tavv. CXXI-CXXII): forse andrebbe cercato nelle maglie della Firenze di primo Cinquecento, dopo il condizionamento dirompente della pittura di Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto. Bordonaro le aveva acquistate a Palermo, in una data imprecisata, e anche queste due opere sono passate di recente all'asta.[628]

L'unico figlio di Gabriele Bordonaro è Roberto (1945), attuale proprietario di villa Bordonaro alle Croci; dal matrimonio fra lui e Antonella Inglese nascono Gabriele (1978) e Andrea (1988). Roberto ha ripreso la passione di suo zio Luigi per le auto d'epoca. L'attuale risistemazione di villa Bordonaro si deve a Roberto e Antonella: immagini dell'allestimento attuale si possono vedere in un libro recente di larga diffusione.[629] Nel 2008, il pentittico di Giovanni di Paolo (tav. CXXXIV) viene acquistato da Simonpietro Salini: è l'ultimo dipinto importante a essere uscito dalla collezione e uno dei pochissimi che viene alienato dal ramo principale della famiglia.[630] Da qui al punto in cui questa storia è cominciata, il passo è breve: Salini era presente a quel convegno in cui Laclotte mi chiese se fossi palermitano. Non occorre quindi dilungarsi in conclusioni. Forse basta dire che il futuro di una collezione, inteso qui come una raccolta privata che abbia un'eccezionalità riconosciuta, non dipende solo da chi possiede le opere acquistate un secolo prima. Certo, le scelte più importanti spettano sempre a chi riceve un'eredità, che non è mai solamente materiale. Ma poi vengono i rapporti con le istituzioni, con la comunità degli studiosi, con un pubblico di potenziali «amatori», come li chiamerebbe un uomo del tempo di Bordonaro. Si spera che questo libro possa servire a ricostruire quel tessuto di civiltà, necessario per lo sviluppo dei rapporti fra una collezione e una città.

---

Waterman, in M. W. Ainsworth, J. P. Waterman, *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350-1600*, New York, 2013, pp. 235-242.

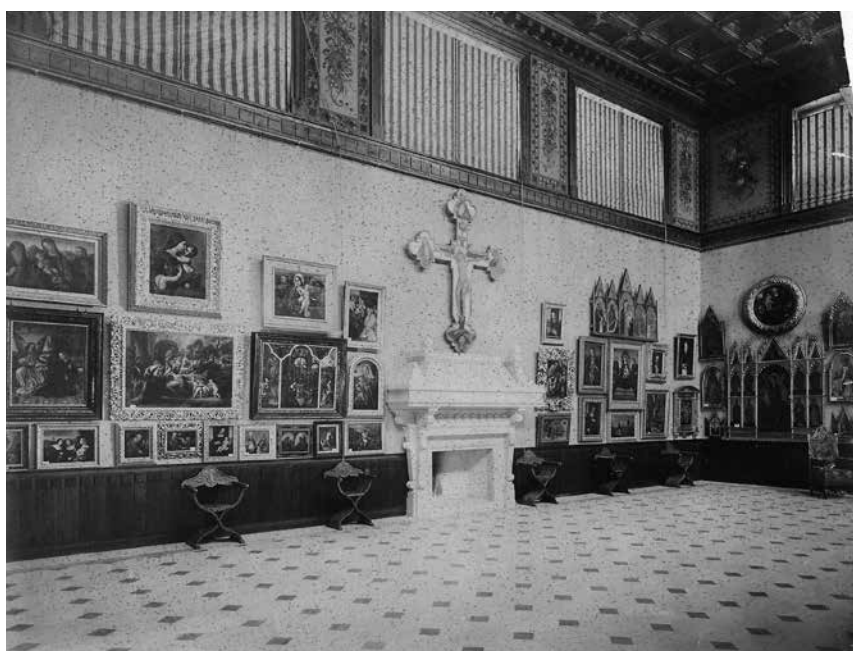
628. *Dipinti antichi e del XIX secolo*, Genova, Wannenes, 28 maggio 2014, lot. 426. I due frammenti appartengono a una scena di difficile decifrazione iconografica: forse una *Storia di San Filippo Benizi* come la *Liberazione dell'indemoniata*, ma non si spiega perché anche il personaggio femminile abbia l'aureola, che potrebbe essere posticcia. È possibile che la figura femminile non sia una santa e i frammenti sarebbero perciò stati camuffati da Annunciazione, senza però preoccuparsi di trasformare l'abito del personaggio maschile.

629. A. Zalapì, *Dimore di Sicilia*, introduzione di G. Lanza Tomasi, fotografie di M. Minnella, San Giovanni Lupatolo (Verona), Arsenale, 2000, pp. 292-298.

630. E. Fahy, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, I, Firenze, Centro Di, 2009, pp. 310-315.

# TAVOLE

I. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. La *hall*.

II. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. La *hall* al primo piano.

III e IV. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. La galleria.

V. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. La libreria.

VI. Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. L'antilibreria.

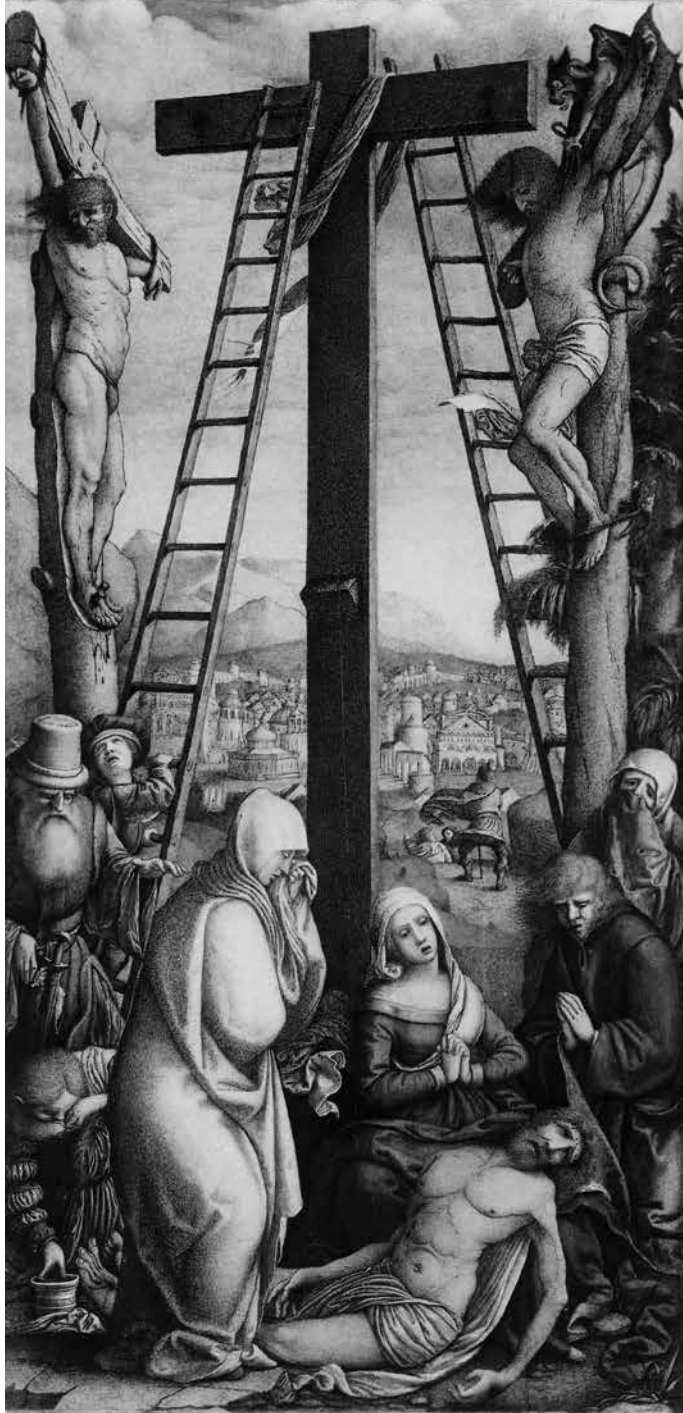
VII. Marten de Vos [bottega], *Sacra Parentela*.

VIII. Lorenzo di Credi [copia da Giovanni Antonio Sogliani], *Madonna in adorazione del Bambino, con San Giovannino e un angelo*.

IX. Anton van Dyck [seguace], *Madonna con il Bambino*.
X. Copia da Luca di Leida, *Adorazione dei Magi*.

XI. Gerard van Honthorst [Matthias Stomer], *Anziana con un lume in mano*.

XII. Icilio Pordenone [Francesco Rizzo da Santacroce],
*Madonna con il Bambino fra i Santi Pietro e Antonio da Padova*.

XIII. Vincenzo Catena [bottega],
*Madonna con il Bambino fra i Santi Girolamo e Antonio da Padova*.

XIV. Hans Holbein il Vecchio [con la collaborazione di Hans Holbein il Giovane], *Deposizione dalla croce*.

XV. Jacopo Robusti, detto Tintoretto [copia da], *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*.
XVI. Scuola di Parmigianino, *Madonna con il Bambino*.
XVII. Antonio Allegri, detto Correggio [copia da], *Madonna con il Bambino, due angeli e Santa Maria Maddalena*.

XVIII. Bartolomeo Schedoni [pittore emiliano di inizio Seicento],
*Madonna con il Bambino e San Giovannino*.

XIX. Leonardo Malatesta, *Madonna con il Bambino fra due angeli*.
XX. Scuola di Modena? [pittore fiorentino?], *Madonna con il Bambino*.
XXI. Francesco Bonsignori [seguace veneto di Andrea Mantegna], *Sacra Famiglia*.
XXII. Luca Longhi, *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria*.
XXIII. Daniele da Volterra [seguace], *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino*.
XXIV. Louis Finson [pittore bolognese verso il 1580-1590], *Annunciazione*.

XXV. Filippino Lippi [Raffaellino del Garbo], *Una Santa*.

XXVI. Francesco Guardi [bottega], *Capriccio*.
XXVII. Jacob van Ruisdael [Roelof van Vries], *Paesaggio con viandanti*.

XXVIII. Sandro Botticelli [e socio], *Madonna con il Bambino e San Sebastiano*.

XXIX. Vincenzo Civerchio [Ottaviano Cane],
*Sant'Ambrogio, fra i Santi Agostino e Girolamo e i donatori in ginocchio*.

A fronte

XXX. Cornelis Enghelbrechten [Pieter Coeck van der Aelst],
*Adorazione dei pastori, Annunciazione e Riposo durante la Fuga in Egitto*.

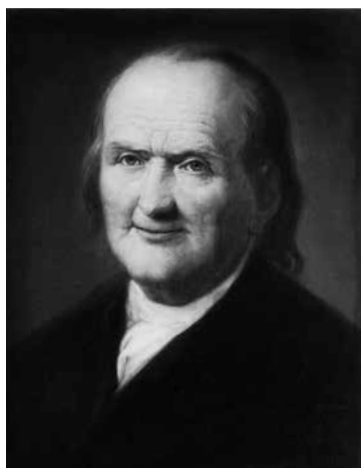
XXXI. Pieter Paul Rubens [copia da], *Riposo durante la Fuga in Egitto fra angeli, San Giorgio, due sante, San Giovannino e un agnello*.

XXXII. Pier Francesco Fiorentino [Pseudo-Pier Francesco Fiorentino],
*Madonna con il Bambino e tre angeli.*

XXXIII. Girolamo di Benvenuto,
*Madonna con il Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Sebastiano.*

XXXIV. Francesco Pesellino, *Nascita della Madonna*.

XXXV. Scuola fiamminga [«Maestro delle Adorazioni grottesche»], *Adorazione dei pastori*.
XXXVI. Gerard David [copia da Rogier van der Weyden], *Madonna con il Bambino*.

XXXVII. Scuola fiamminga [Gerard David], *Annunciazione*.

XXXVIII. Hans Holbein il Giovane [pittore di Augusta],
*Ritratto di un uomo di sessant'anni*, 1520.

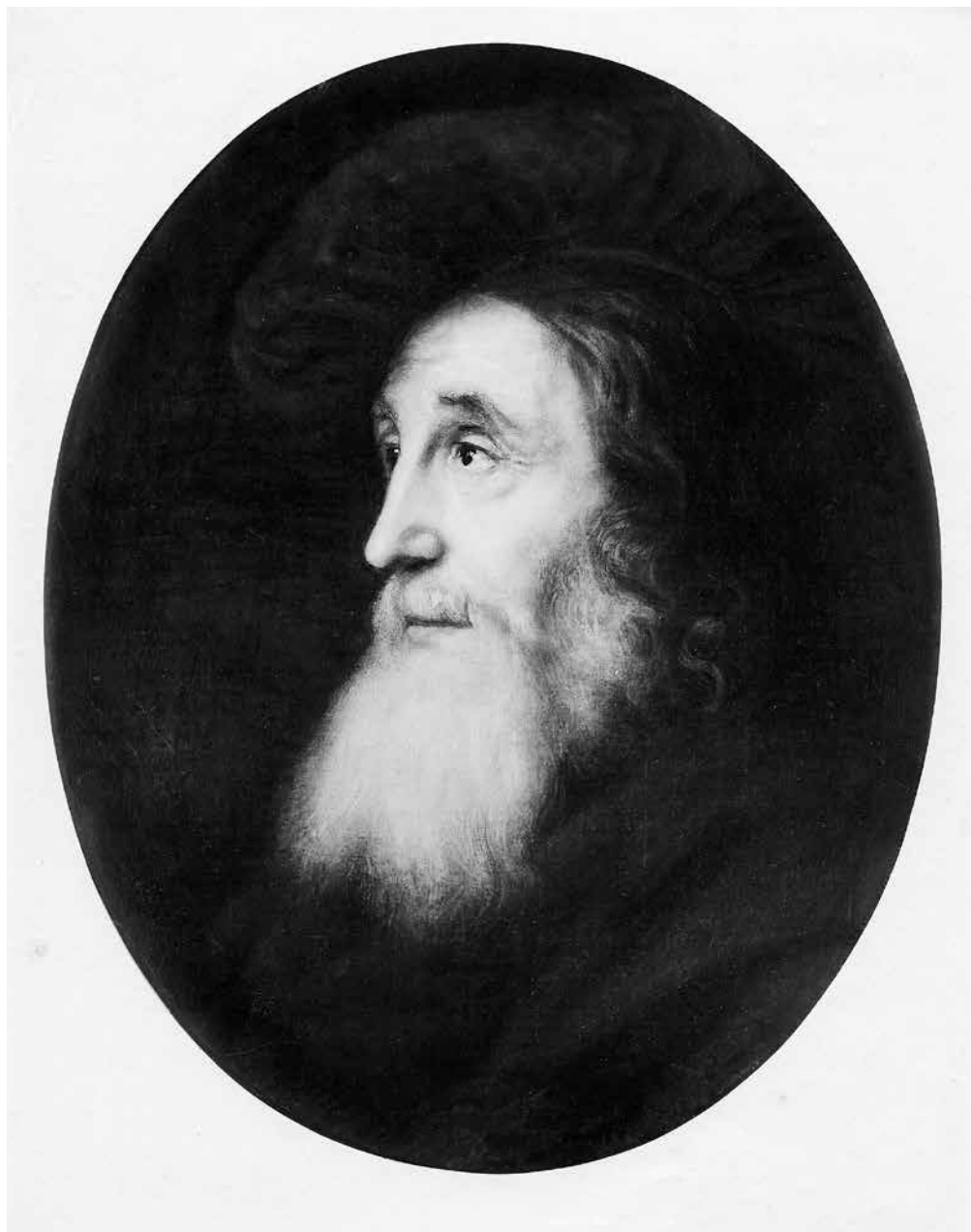
XXXIX. Lucas Cranach [bottega], *Madonna con il Bambino*.

XL. Balthasar Denner, *Ritratto di anziano*.

XLI. Hans Holbein il Giovane [pittore della Germania meridionale],
*Ritratto di Margherita Zifrrers*, 1541.

XLII. Scuola fiorentina [Sebastiano Mainardi],
*Madonna con il Bambino fra i Santi Francesco e Giuliano*.

XLIII. Bartolomeo di Giovanni, *San Girolamo penitente*.

XLIV. Jan van Balen [copia da Peter Paul Rubens], *Adorazione dei Magi*.
XLV. Govaert Flinck [Arnold Houbraken], *Incredulità di San Tommaso*.

XLVI. Gerbrand van der Eeckhout [pittore vicino a Rembrandt], *Testa di anziano*.

Pagine seguenti

XLVII. Benozzo Gozzoli [falsario ottocentesco], *Madonna con il Bambino*. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

XLVIII. Giusto di Andrea [Domenico di Michelino], *Madonna con il Bambino*.

XLIX. Ignoto fiorentino [falsario ottocentesco, da Domenico Ghirlandaio], *Ritratto di giovane*.

L. Sandro Botticelli [pittore fiorentino, con estese ridipinture ottocentesche],
*Madonna con il Bambino*.

LI. Filippo Lippi [Jacopo del Sellaio], *Cristo benedicente*.

LII. Jacopo del Sellaio, *Adorazione del Bambino*.

LIII. Scuola ferrarese [Pedro Fernández], *Riposo durante la Fuga in Egitto*.

LIV. Scuola umbro-lombarda [Cola dell'Amatrice?], *Deposizione*.

LV. Ludovico Mazzolino [pittore fiammingo di metà Cinquecento], *Resurrezione di Cristo*.

LVI. Jan van Scorel [pittore fiammingo, con estese ridipinture ottocentesche], *Adorazione dei Magi*.

LVII. Giampietrino [pittore fiammingo con esperienze leonardesche], *Madonna con il Bambino*.

LVIII. «Maestro delle mezze figure», *Ritratto di ragazza che redige uno spartito in veste di Santa Maria Maddalena*.

LIX. Scuola fiamminga [bottega del «Maestro del Pappagallo»], *Madonna con il Bambino*.

LX. Maniera italiana di pittore fiammingo, *Madonna con il Bambino*.

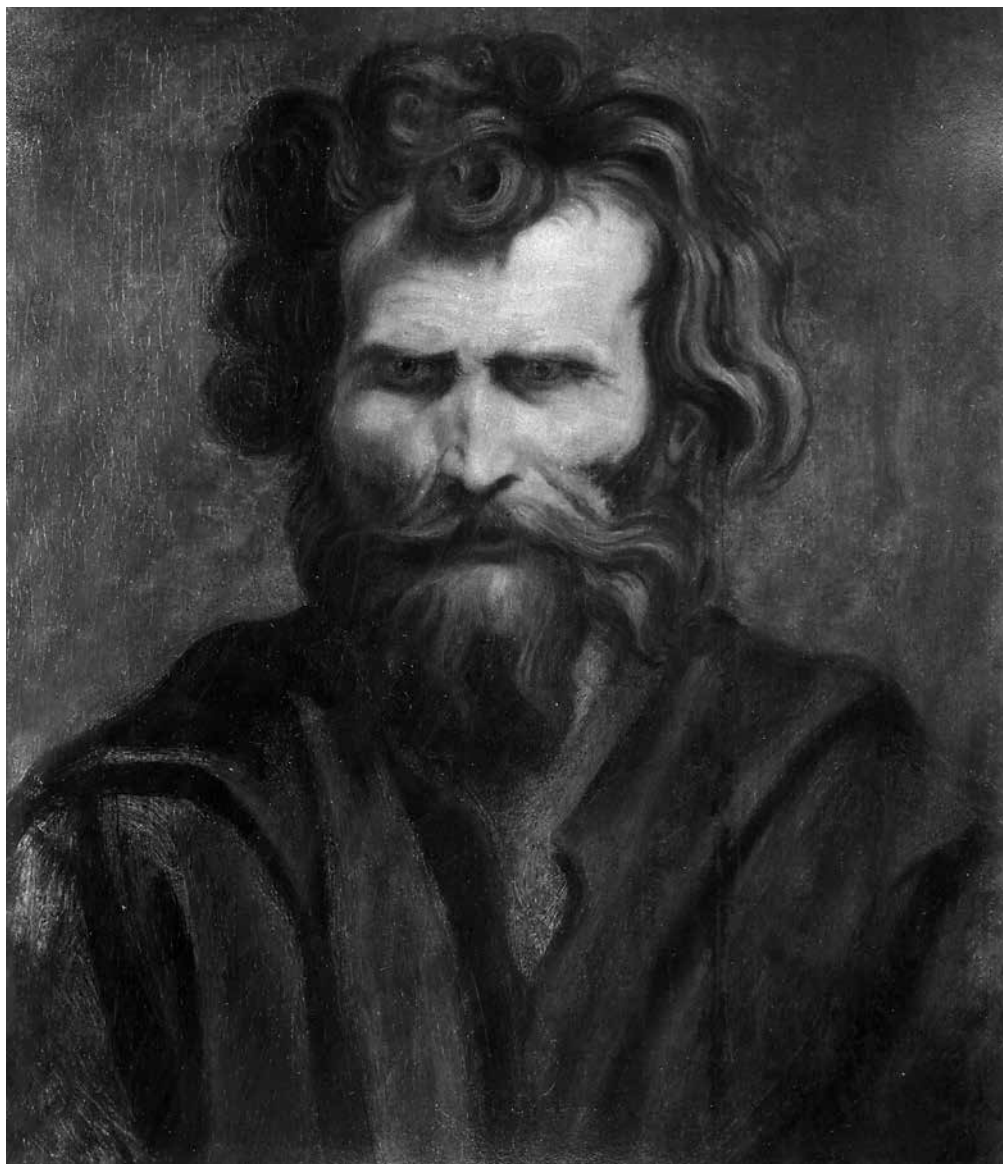
LXI. Scuola fiamminga [Jan Provoost], *Adorazione dei pastori*.

LXII. Giandomenico Tiepolo [pittore veneto del Settecento], *Martirio di Santo Stefano*.
LXIII. Scuola fiamminga [pittore di area tiepolesca], *Andata al Calvario*.
LXIV. Giacomo Locatelli [Michele Rocca], *Strage degli innocenti*.

LXV. Louis Finson [Teodoro di Enrico], *Annunciazione*.

LXVI. Marco Ricci [Michele Marieschi],
*Ingresso di una cittadina orientale con scene di vita quotidiana*.
LXVII. Giovanni Battista Tiepolo [Giustino Menescardi], *Bozzetto del Profeta Geremia e del San Matteo per la volta della Scuola del Carmine a Venezia*.

LXVIII. Scuola di Tiepolo [Ubaldo Gandolfi], *Madonna in gloria con il Bambino e i Santi Giovannino, Giuseppe, Anna, Luca, un Santo martire cavaliere e Antonio abate.*

LXIX. Rembrandt [Carel Fabritius?], *Ritratto di giovane*.

LXX. Pieter Paul Rubens [Anton van Dyck], *Studio di testa di uomo*.

LXXI. Guido Reni [copia da], *Trinità*.
LXXII. Giovanni Francesco Barbieri, detto Guercino [copia da], *San Giovanni Battista*.
LXXIII. Leandro Bassano [copia da], *Separazione fra Abramo e Lot*.

LXXIV. Hieronymus Francken? [bottega dei Francken], *Incontro di David e Abigail*.
LXXV. Anthonie Palamedesz, *Partita a giacchetto*.

LXXVI. Scuola senese [«Maestro della Madonna Straus»],
*I Santi Bartolomeo e Giovanni Battista*.

LXXVII. Scuola senese [«Maestro della Madonna Straus»], *I Santi Lucia e Lorenzo*.

LXXVIII. Ottaviano Nelli [Michele di Matteo],
*Madonna con il Bambino e quattro angeli musicanti*.

LXXIX. Scuola fiamminga? [pittore genovese di inizio Seicento], *Martirio di San Lorenzo*.
LXXX. Scuola fiamminga? [pittore genovese di inizio Seicento], *Martirio di Santo Stefano*.
LXXXI. Pieter Breughel [Adrien van de Venne], *Processione del martedì grasso*.

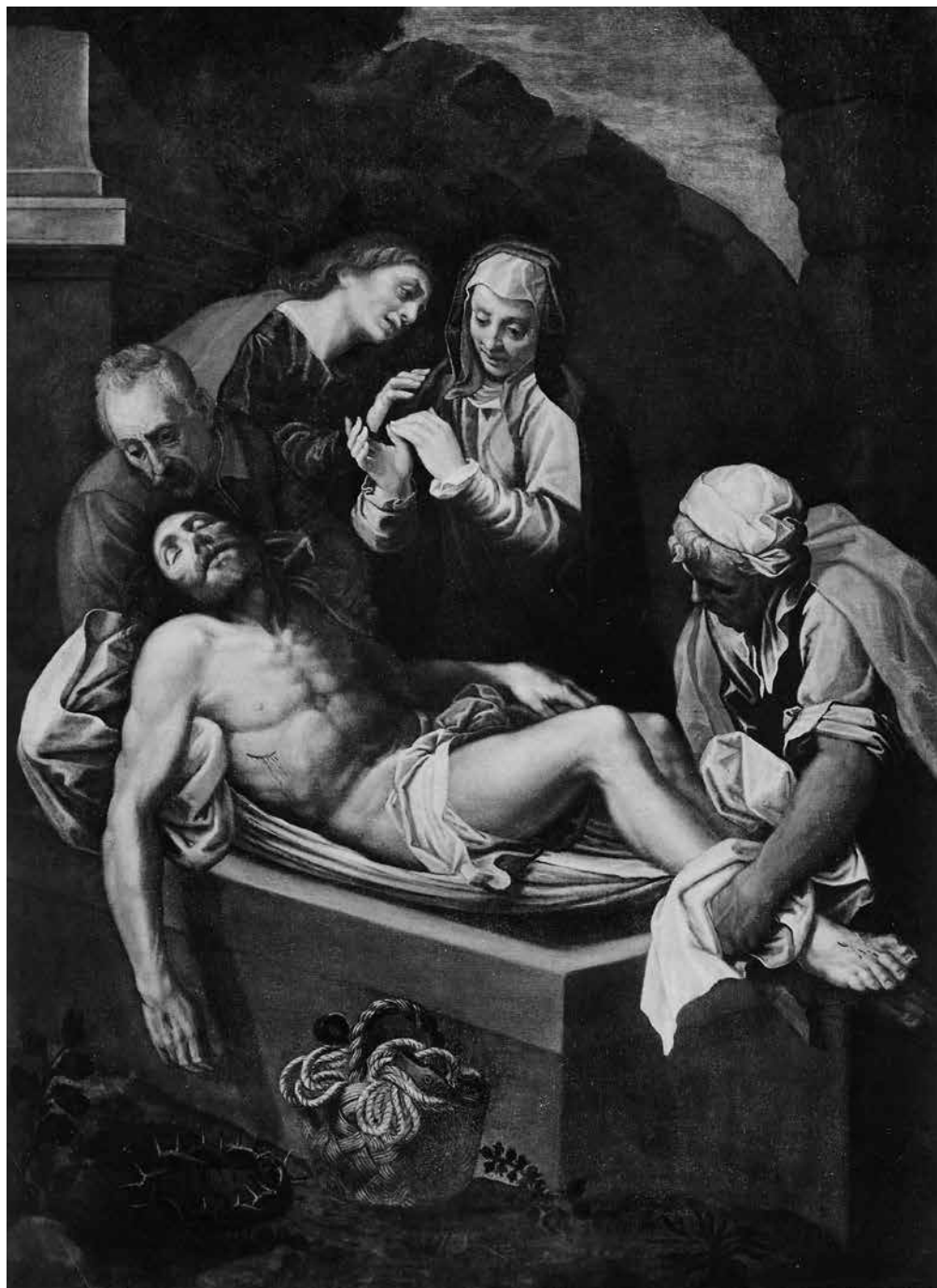
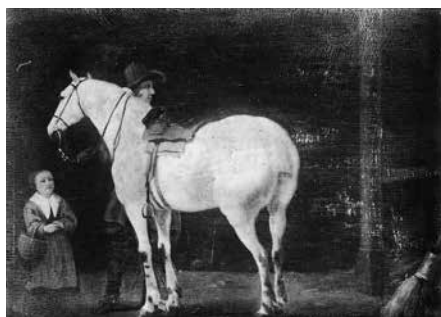
LXXXII. David Teniers il Giovane, *Scena all'esterno di un'osteria*.
LXXXIII. David Teniers il Giovane, *Scena all'esterno di un'osteria*.

LXXXIV. Riccardo Quartararo [Mario di Laurito], *San Giovanni Battista*.
LXXXV. Riccardo Quartararo [Mario di Laurito], *San Giacomo*.

LXXXVI. Mario di Laurito [Vincenzo da Pavia], *San Pietro*.
LXXXVII. Mario di Laurito [Vincenzo da Pavia], *San Paolo*.

LXXXVIII. Diego Velàzquez [copia da], *Ritratto equestre di un Infante di Spagna*.

LXXXIX. Albert Bouts? [pittore della Germania meridionale di inizio Cinquecento], *Orazione di Cristo nell'orto di Getsemani*.

XC. Scuola veneta, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*.

XCI. Lattanzio Gambara, *Deposizione nel sepolcro*.

XCII. Salvator Rosa, *Soldati che si disputano la tunica di Cristo*.
XCIII. Scuola fiamminga, *Il cavadenti*.
XCIV. Aelbert Cuyp [Abraham van Calraet], *Interno di una stalla*.

XCV. Neri di Bicci, *Tobiolo e l'angelo, fra i Santi Simone, Taddeo, Nicola da Tolentino, Agostino, Monica e Giacomo*.

XCVI. Ercole Grandi? [seguace di Lorenzo Costa], *Madonna in preghiera*.
XCVII. Scuola fiamminga [seguace di Joos van Cleve], *Madonna con il Bambino*.
XCVIII. Scuola di Bruges [copia da Rogier van der Weyden], *Madonna con il Bambino*.
XCIX. Antonio Allegri, detto Correggio [pittore veneto di fine Cinquecento], *Testa di Cristo*.
C. Quentin Metsys o Marinus van Reymerswaele? [copia da Joos van Cleve],
*San Girolamo nello studio*.
CI. Scuola fiorentina [da una stampa di Marcantonio Raimondi], *Deposizione dalla croce*.

CII. Giovanni Boccati, *Madonna con il Bambino e quattro angeli*.

CIII. Scuola di Piero della Francesca? [«Maestro di Marradi»], *Scena di decapitazione*.
CIV. Scuola fiamminga [«Monogrammista Y»], *Gesù fra i Dottori*.

CV. Francesco Bissolo, *Madonna con il Bambino fra i Santi Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria*.

CVI. Taddeo di Bartolo [Giorgio di Andrea di Bartolo], *Madonna dell'Umiltà*.

CVII. Coppo di Marcovaldo [Ugolino di Nerio], *Sant'Anna con la Madonna*. Ottawa, National Gallery of Canada.

CVIII. Scuola fiorentina [Stefano di Antonio di Vanni], *Incoronazione della Madonna*.
CIX. Lorenzo di Niccolò Gerini [Niccolò di Pietro Gerini], *Madonna con il Bambino*.
CX. Allegretto Nuzi [Matteo di Pacino], *Crocifissione*.
CXI. Scuola fiorentina, *Ecce Homo fra la Madonna e San Giovanni*.
CXII. Giottino [pittore di fine Trecento, con estese ridipinture ottocentesche], *Crocifissione*.
CXIII. Scuola fiorentina del Quattrocento [con estese ridipinture ottocentesche],
*Madonna con il Bambino e San Giovannino*.

A fronte
CXIV. Bernardo Daddi, *Madonna con il Bambino*.

CXV. Hendrick Met de Bles, detto Civetta, *Andata al Calvario*.
CXVI. Hieronymus Bosch [seguace di Joachim Patinir], *San Cristoforo*.

CXVII. Sofonisba Anguissola [pittore fiammingo],
*Gesù Bambino e San Giovannino che si baciano*.

CXVIII. Johann Michael Hambach, *Natura morta*.

CXIX. Scuola fiamminga [seguace del «Maestro delle mezze figure»], *Madonna con il Bambino*.

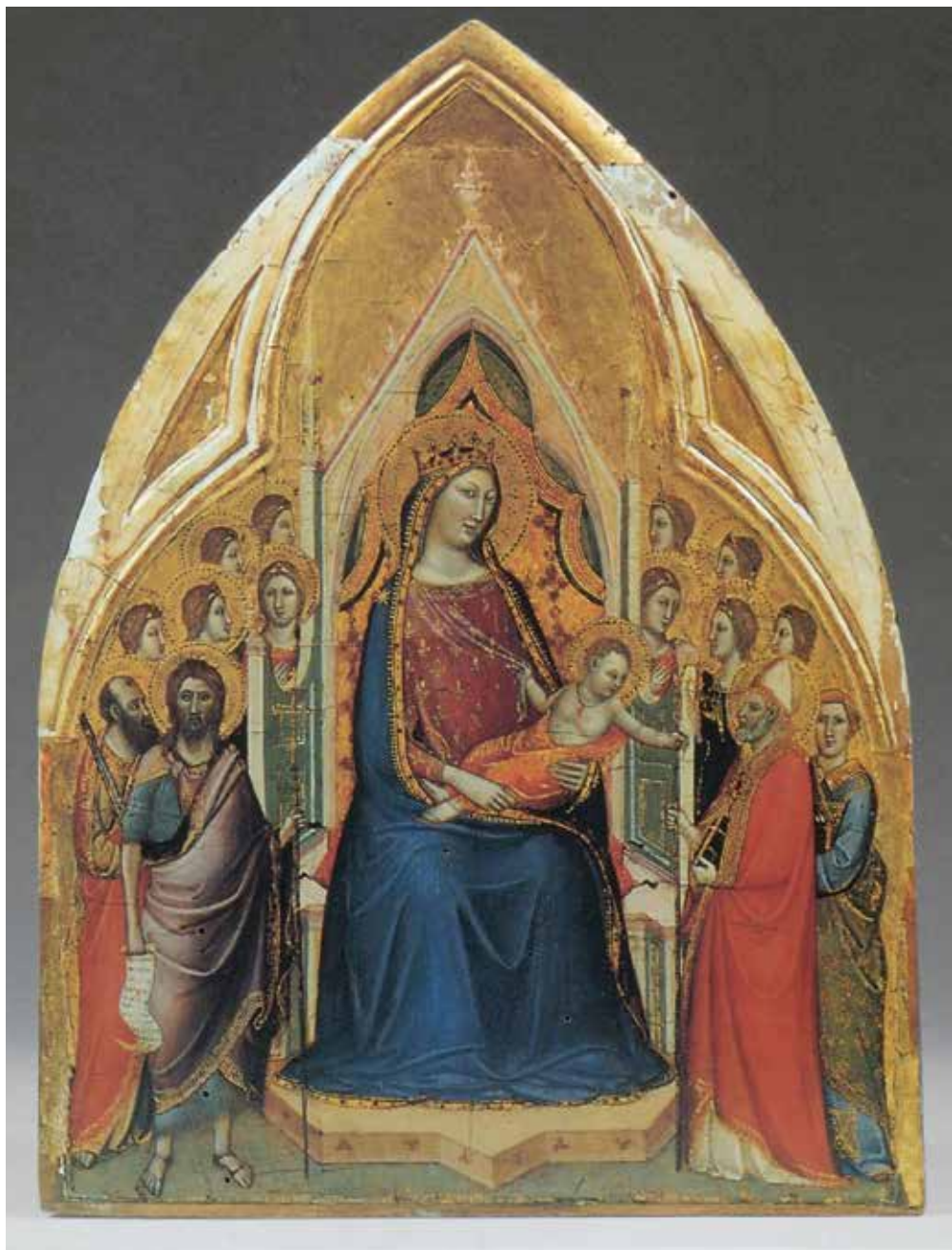
CXX. Scuola di Jan van Eyck [pittore fiammingo], *Adorazione dei Magi*.

CXXI. Scuola fiamminga [pittore fiorentino di primo Cinquecento],
*Frammento di una Storia di San Filippo Benizzi*.

CXXII. Scuola fiamminga [pittore fiorentino di primo Cinquecento],
*Frammento di una Storia di San Filippo Benizzi*.

CXXIII. Argentiere napoletano, *Busto di San Rocco*, 1615.

CXXIV. Christoph Amberger [copia da un pittore tedesco attivo fra Amburgo e la Bassa Sassonia], *Cristo come Salvator Mundi fra una famiglia di donatori*.

CXXV. Andrea del Brescianino, *Madonna con il Bambino, San Giovannino e due angeli*.

CXXVI. Scuola fiorentina [Jacopo del Casentino], *Madonna con il Bambino fra i Santi Paolo, Giovanni Battista, Zanobi e Lorenzo*. Milano, collezione privata.

CXXVII. Pietro di Domenico da Montepulciano [Gherardo Starnina], *Angelo annunciante*. Milano, Museo Diocesano.

CXXVIII. Pietro di Domenico da Montepulciano [Gherardo Starnina], *Madonna annunciata*. Milano, Museo Diocesano.

CXXIX. Lippo Memmi, *San Paolo*. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

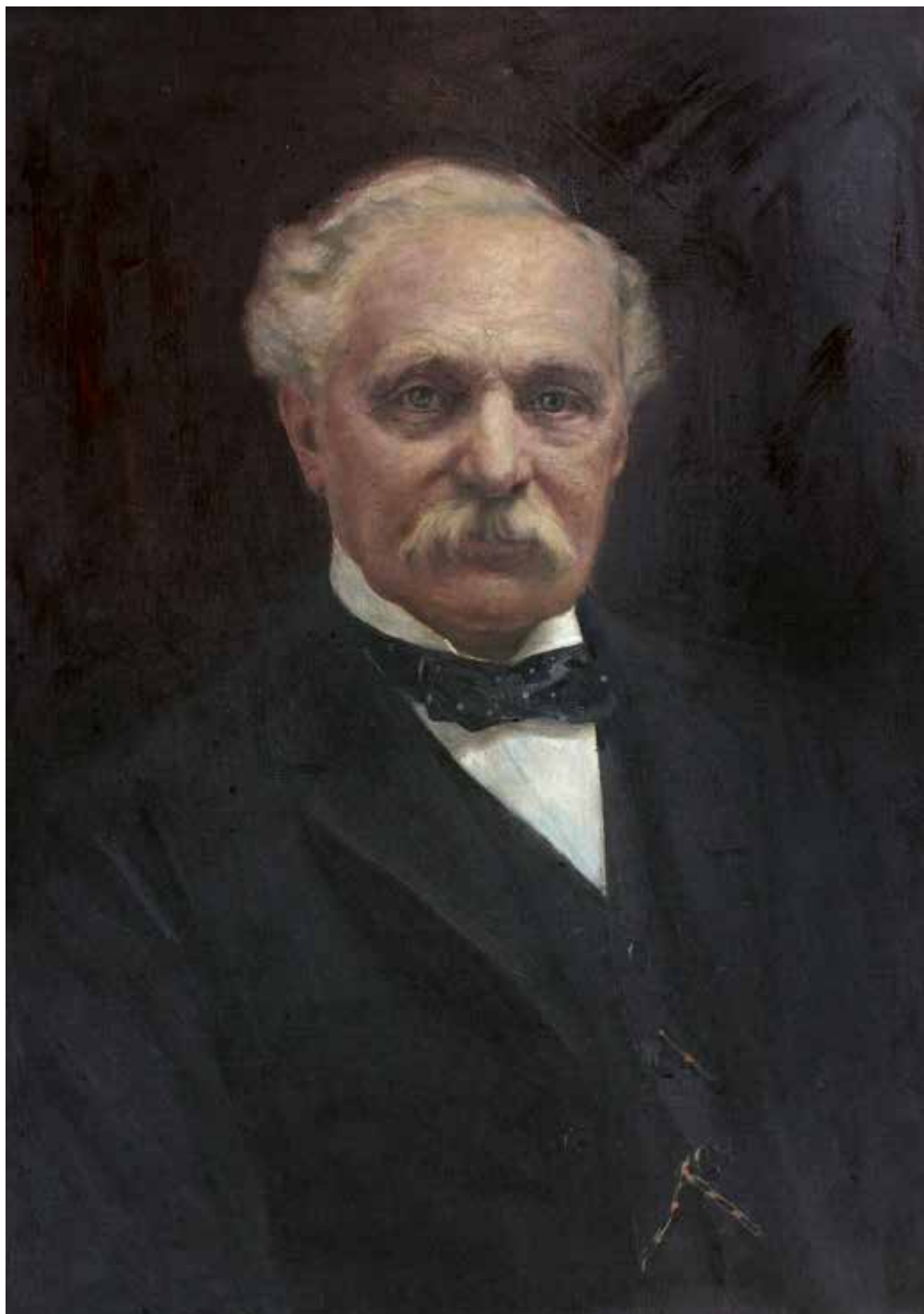
CXXX. Lippo Memmi, *San Pietro*. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

CXXXI. Scuola senese [Simone dei Crocifissi], *Adorazione dei Magi*.
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese.

CXXXII. Sano di Pietro, *Madonna con il Bambino e due angeli*.
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese.

CXXXIII. Pietro Lorenzetti [Bartolomeo Bulgarini], *Madonna con il Bambino fra i Santi Pietro Martire, Giovanni Battista, Lorenzo e Caterina d'Alessandria*. Castello di Gallico (Siena), collezione Salini.

CXXXIV Giovanni di Paolo, *Cristo benedicente e i quattro Evangelisti*. Castello di Gallico (Siena), collezione Salini.

CXXXV. Antonio Canaletto, *Veduta dell'ingresso all'Arsenale di Venezia*.

CXXXVI. Ettore De Maria Bergler, *Ritratto di Gabriele Chiaramonte Bordonaro*.

# INDICE DEI NOMI

Finito di stampare nel mese di luglio 2021 presso Esperia, Lavis (Trento)

*Ex Officina Libraria Jellinek et Gallerani*